TEATRUL „REGINA MARIA" - BIHOR - ROMÂNIA
Nr. inv. 984176

SUMAR

ANTITEZE de Dumitru Solomon, p. 2 ● DIALOG: Mircea Albulescu (p. 3), Fănuş Neagu (p. 9), Ilie Gheorghe (p. 12), Adriana Trandafir (p. 27) ● DEZBATERILE REVISTEI „TEATRUL AZI": Managementul teatral între rigorile teoretice şi improvizaţiile practice, p. 5 ● PROFIL: Andrei Şerban (Cristina Dumitrescu), p. 10 ● Premiile criticii, Premiile UNITER, p. 11 ● CRONICA: Avram Iancu, Woyzeck, Vizita bătrânei doamne, Prinţul negru, Caii la fereastră, Hangiţa, Fluturii sunt liberi, Bigamul, Casa Bernardei Alba, **p. 13; De la monumentalism antic la aşteptarea gunoierilor tardivi de Gheorghe Calamanciuc, p. 22 ● ÎNCĂ O DATĂ DESPRE...** Teatru descompus **de Matei Vişniec (p. 24),** Antigona **de Sofocle (p. 26) ● AVANSCENA:** Ultimul Arhimede **şi** Tusea, **piese de Iosif Naghiu, p. 28 ● DIALOGURI SECUNDE: Ion Raţiu (p. 31), Sorin Vieru (p. 32) ● TEATRUL RADIOFONIC, p. 33 ● PROSCENIUM: Clara Popescu Vodă şi Bogdan Vodă, p. 34 ● COUPÉ, p. 35 ● ANCHETA „TEATRUL AZI": Teatrele româno..., p. 36 ● SECRETARUL LITERAR ARE CUVÂNTUL, p, 39 ● MOARTEA UNUI ARTIST: Gheorghe Cozorici, Teofil Vâlcu, Adrian Tuca, p. 40 ● CU OCHIUL LIBER, p. 42 ● SCENA LUMII: Corespondenţă de la Paris (Mirella Nedelcu-Patureau), pp.43–44; O conferinţă de presă a lui Giorgio Strehler, p. 45; Prezentul unei legende: Grotowski, p. 47.**

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

TEATRUL AZI

Bd. Nicolae Bălcescu nr. 2
Tel: 614 35 58

REDACŢIA:

- DUMITRU SOLOMON (redactor şef)
- MAGDALENA BOIANGIU
- ALICE GEORGESCU (secretar general de redacţie)
- VICTOR PARHON
- IOANA POPESCU (tehnoredactare)

ISSN 1220-1676
Cititorii din străinătate se pot abona adresându-se la:
„RODIPET" S.A P.O.BOX 33-57, telex: 11995, FAX: 0040-1-312 94 32; 312 94 33
Bucureşti, Piaţa Presei Libere nr. 1, sector 1, sau ORION S.R.L., Splaiul Independenţei nr. 202 A, sector 6, Bucureşti, telefon 638 54 05; 638 67 65
FAX: (401)-312 24 25

„Teatrul azi" publică reclamă în interiorul revistei (alb-negru) sau pe copertele III şi IV (policromie), în condiţii grafice deosebite. La cerere, redacţia poate asigura redactarea, ilustrarea şi machetarea textelor publicitare. Pentru informaţii suplimentare şi comenzi contactaţi-ne la telefon: 614 35 58 sau la sediul redacţiei, b-dul N. Bălcescu nr. 2, sector 1, Bucureşti.

Coperta I: **Gina Patrichi în** Dimineaţa pierdută **după Gabriela Adameşteanu, la Teatrul „Bulandra" (scenariu şi regie: Cătălina Buzoianu)**
Coperta II: **Bernhard Minetti în rolul titular din** Faust **de Goethe, în regia lui Klaus Michael Grüber**
foto: Ruth Walz
Coperta III: **Cerasela Stan**
Coperta IV: **Mircea Albulescu**
foto: Victor Stroe

Culegere şi paginare: ROLI
Tiparul executat la Sucursala „BUCUREŞTII NOI"

ANTITEZE

DUMITRU SOLOMON

ALERGIE LA NUANȚE

La noi, dacă-i spui cuiva „prostule", nu se supără. O consideră o insultă şi cum, de câţiva ani încoace, ne insultăm unii pe alţii, pe stradă, în presă şi la televiziune, faptul pare banal, lipsit de importanţă şi trece aproape neobservat. Dacă, însă, îi faci câteva obiecţii politicoase, de bun-simţ, cum că i s-a strâmbat nodul la cravată, cum că o frază trebuie pusă în ghilimele fiind un citat din cineva, care de altminteri trebuie şi menţionat, cum că spectacolul domniei-sale are unele lungimi, unele impreciziuni sau unele vulgarităţi, preopinentul face alergie. Nu mai suntem alergici la insulte, la mitocănie, la atacuri directe. Cu astea ne-am obişnuit. Sensibilitatea noastră post-decembristă a devenit alergică la nuanţe, la semitonuri, la conotaţii. Dacă scrii clar şi apăsat că proza, piesa ori spectacolul cutare e un dezastru, autorul te consideră un imbecil şi te dispreţuieşte. Dacă însă proza, piesa ori spectacolul îţi place, dar nu integral şi necondiţionat, ci în chip nuanţat, undeva e bine, altundeva e mai puţin bine, personajul ics e foarte bun, personajul ygrec, în schimb, e cam şters, scena cutare e remarcabilă, dar alta e prea lungă şi cam fără substanţă, în cazul ăsta lucrurile devin grave, dramatice, subversive sau de-a dreptul monstruoase. Dacă nu-ţi place un produs spiritual al cuiva, eşti ori dobitoc, ori insensibil, ori ostil. Dar dacă-ţi place moderat, dacă ai unele rezerve, niscaiva nemulţumiri, înseamnă că în judecata obiectivă s-a insinuat o forţă străină, ai cedat unor presiuni din afara subiectivităţii tale, ai fost atras într-o conspiraţie în care eşti şi victimă, şi instrument. Te manipulează cineva, eşti mâna care scoate castane din foc, eşti pe cale să devii o marionetă, un om de paie, fără voinţă, fără putere proprie de judecată şi, în consecinţă, fără personalitate. Evident că nuanţele critice nu-ţi aparţin, ele ţi-au fost suflate, insuflate sau inspirate de o forţă vrăjmaşă. Lupta se dă între titani, între forţe politice, sociale sau culturale, iar tu nu faci decât să te pui în serviciul unuia sau altuia dintre parteneri. Drept care ţi se revelează cu tristeţe şi amărăciune că ai făcut jocul „celuilalt" sau „celorlalţi", că participi, bietul de tine, fără voia ta, la un complot bine organizat, mişelesc.

Revista „Teatrul azi" este a teatrului românesc, nu are nimic a face cu formaţiunile politice, cu grupurile de interese, nu vrea să înalţe şi nu vrea să distrugă pe nimeni, nu e legată de alte criterii de apreciere decât de acela al valorii. Criticii care scriu în revistă sunt profesionişti şi, firește, fiecare dintre ei îşi poate formula nestingherit propria judecată de valoare. Dacă vreun spectacol este controversat, revista publică două sau mai multe opinii pe marginea acestuia. Cenzură nu putem face, deoarece am contrazice principiul libertăţii de expresie pentru care, între altele, au ieşit oamenii cu mâinile goale în faţa tancurilor în decembrie 1989. Iată însă că un regizor, remarcabil de altfel, director de teatru, prieten de peste douăzeci de ani, fiindcă în revistă s-a scris, cu argumente, despre caracterul modest al unor spectacole montate la teatrul domniei-sale, mă suspectează că aş face jocul acelora care doresc îndepărtarea sa din teatru, că facem un anume fel de politică (!), că am avea ceva personal împotriva lui şi ceva subversiv, inavuabil împotriva teatrului cu pricina. Un alt regizor, nu mai puţin prieten, încearcă să mă convingă că o anume cronică scrisă pe marginea unui spectacol al domniei-sale, exprimând câteva rezerve de nuanţă, a fost manipulată de un grup advers, care nu urmăreşte decât distrugerea sa ca regizor. Un al treilea regizor, şi el director de teatru, mă avertizează de la început că ar trebui ca revista să acorde mai multă importanţă teatrului respectiv, după ce un predecesor al său mă întrebase public, în gazetă, de ce am acceptat ca într-un articol din „Teatrul azi" să apară o propoziţie dubioasă cu privire la un spectacol al domniei-sale. În mod logic, ca dramaturg ar trebui să-mi deschid accesul spre scenele teatrelor şi spre inima regizorilor, şi nu să-l închid. Dar societatea noastră boţită nu mai are nici o logică, în fiecare cută a ei părând să se ascundă tot felul de duşmani invizibili.

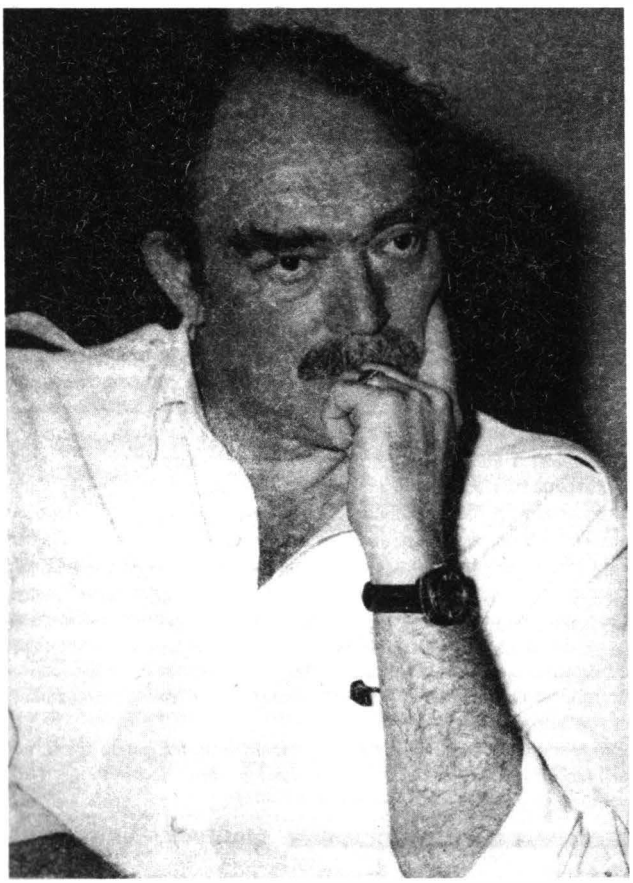
Nu suntem pregătiţi nici pentru critică, nici pentru nuanţe. Suntem suspicioşi, alergici, irascibili şi intoleranţi. Nu acceptăm să se spună, să se scrie decât ceea ce credem noi despre noi înşine şi despre produsele noastre. Am respins cu furie (retroactivă, e drept) corurile elogioase la adresa dictaturii, dar dorim alte coruri, la fel de elogioase, la adresa noastră. Care să fie numai în ritm de imn, de marş sau de odă. Nu se acceptă semitonul, şi nici contrapunctul.

Întrucât va fi greu ca acum, după patru ani, să instituim un punct de vedere unic şi răspicat, nu ne rămâne altceva de făcut decât ca fiecare regizor sau fiecare director de teatru să-şi scrie cronica, articolul sau recenzia până vom reuşi să uniformizăm şi eventual, să computerizăm critica, astfel ca programul fiecărui spectacol să coincidă perfect cu reflexul său critic. Sau, poate, să încercăm să ne tratăm alergia la nuanţe cu o doză ceva mai mare de luciditate. ■

MIRCEA ALBULESCU:
„Micul felinar din colțul sprâncenelor“

❒ Mărturisesc că nu am venit cu multă plăcere în biroul secretarului de stat pentru acest interviu. Preferam să discutăm într-un loc în care amblanța să-l fie familiară actorului Mircea Albulescu, și nu demnitarului cu același nume. Propun, deci, ca actorul să facă abstracție de decorul unei alte piese și să încercăm o situare în alt context. În ultimul timp s-au înmulțit și aniversările, dar și înmormântările. A venit probabil momentul în care generația – cărela ne-a plăcut să-i spunem „de aur“ – să facă un bilanț provizoriu: am reușit, n-am reușit pentru că n-am putut, n-am reușit pentru că nu ne-au lăsat. Care e situația actorului Mircea Albulescu la acest ceas?

■ Mi-e teamă că, dintr-un anume punct de vedere, interviul nostru va fi ratat: aș fi dorit ca această discuție să aibă loc în liniștea acelui foarte mic birou de la mine de acasă; acum stau cu ochii închiși ca să putem fi acolo, și mă rog deopotrivă diavolului și bunului Dumnezeu să nu sune telefonul sau să nu apară cine știe ce urgență. Răspunsul la întrebare ar trebui să fie lung, foarte lung, să aibă atâtea vorbe câte zile au trecut de când am absolvit Școala de Teatru, să aibă atâtea tăceri câte nopți au trecut de atunci. Întrebarea este prea cuprinzătoare, așa că încerc să răspund pe o uliță mai strâmtă: o bună parte din cariera generației mele s-a desfășurat în condițiile în care „n-am avut parte“, cum spune românul, de marii autori. N-am avut posibilitatea să ne confruntăm datele personale, visurile personale, dimensiunile personale cu marile partituri. Asta nu înseamnă că ele au lipsit din cariera noastră, nu, dar nu ne-am împlinit pe măsura dorinței noastre, ceea ce a umbrit posibilitatea de a pune în lumină adevărata anvergură sufletească, capacitatea de dăruire a acestei generații. Deci, ce am vrut, ce am putut, ce n-am putut trebuie discutat cu fiecare în parte. Pentru că fiecare a avut partea lui de noroc și de întâmplare. Un punct de vedere general ne-ar uniformiza, ștergând culorile. Din viteza cu care s-ar roti aceste culori, totul ar părea alb, sau nu prea alb. Sau...



❒ Ca spectator tenace al teatrului românesc, mi s-a părut că, în destinul tău, tenacitatea a fost un factor care ți-a determinat norocul. Ți-ai gândit viața, nu te-ai lăsat „trăit“.

■ Asta cred că este adevărat. Când m-am simțit într-un labirint fără ieșire, am avut tăria să fac pasul înapoi și să văd dacă nu există cumva o altă soluție. Cariera multor oameni pe care i-am cunoscut sau despre care am citit s-a zădărnicit în fața unui zid, pentru că ei n-au știut să facă pasul înapoi și să caute trecerea, ieșirea, doar la doi pași mai la dreapta, sau mai la stânga. În acest sens, cred că generația mea – eu nu sunt dintre cei singuri și puțini – a știut să facă acest pas, să-și caute norocul, pentru a putea oferi totul. Esențială este dorința de a oferi, de a te dărui, și această flacără mistuie viața oricărui artist – fie că este actor sau are o altă îndeletnicire artistică: nesațul cu care dorește să se ofere, să se risipească. Artiștii sunt niște superbi risipitori.

❒ Povestește un pas înapoi.

■ Un pas înapoi a fost când la Teatrul Municipal se punea ***Un tramvai numit dorință.*** Liviu Ciulei mi-a spus că-mi va da orice rol, dar nu pe acela pe care-l doream, pentru că îl va juca Victor Rebengiuc. Am avut discuții și cu Clody Berthola, și cu doamna Bulandra, și toată lumea căuta să mă înțeleagă. Există în teatru astfel de situații. În acel moment, Beligan m-a întâlnit și m-a întrebat: „Nu vrei să vii la mine?“

❒ Știa de Tramvai**?**

■ Nu, nu știa. A fost o întâmplare că atunci Beligan a avut nevoie de un om ca mine la Teatrul de Comedie, în ***Troilus și Cressida,*** unde Ion Lucian, inițial distribuit în Achile, dintr-un motiv pe care nici astăzi nu-l cunosc, n-a mai putut juca; Amza Pellea pleca la filmări și trebuia să fie înlocuit în piesa lui Mirodan, ***Șeful sectorului suflete.*** În cei mai buni termeni, am mulțumit Teatrului Municipal și am plecat încercând să găsesc o cale prin care să pot oferi mai mult. Și așa a și fost, rolurile pe care le-am făcut cu Lucian Giurchescu, pentru care am o stimă deosebită și care este o personalitate importantă a Teatrului de Comedie în special și a teatrului românesc în general, precum și rolurile făcute cu extraordinarul deschizător de drumuri noi și surprinzătoare în teatrul românesc care a fost și este David Esrig, au însemnat, pentru mine, șansa unei experiențe decisive.

❒ Și mai regreți Tramvaiul**?**

■ Uneori am capacitatea să-mi reprim regretele care... oricum n-ar fi folosit la nimic: anii au trecut, vârsta personajului nu-mi mai este accesibilă; atunci, pentru ce? Munca noastră este sever păstorită de starea biologică: nu poți juca la 20 de ani ce vei juca la 60 și ce n-ai jucat la 20 ... nu mai poți juca niciodată. Dacă înțelegi să nu fii stupid sau ridicol! Poți vorbi despre asta, poți spune povești, poți face orice, dar ***să fii*** personajul – asta nu mai e cu putință. Am încheiat acest prim pas înapoi. A existat și un al doilea pas înapoi, când Radu Beligan a plecat de la conducerea Teatrului de Comedie la Național și m-a chemat să mă întrebe dacă nu vreau să joc Danton. De altfel, personajul Danton are un loc special în amintirile mele. Când terminam Institutul de Teatru, Camil Petrescu a venit să ne vadă în unul dintre spectacolele de diplomă, în ***Tragedia***

optimistă, şi a spus: „ăla urîtu', Rauţchi, ar fi foarte potrivit să joace Danton". Trece vremea ce trece, sunt la Teatrul Municipal, joc în ***Hanul de la răscruce*** şi maestrul Storin îmi spune într-o seară: „Bă, tu dacă laşi pripeala asta (eram încă destul de precipitat la vorbă), să le spui ăstora să-ţi dea să-l joci pe Danton al lui Camil". Am jucat ***Danton*** la Radio, distribuit de Paul Stratilat. După un an, Radu Beligan şi Horea Popescu mi-au oferit posibilitatea de a realiza rolul pe scena Naţionalului. Atunci mi-am amintit de vorbele lui Storin. Storin repetase rolul la Compania Bulandra şi până la urmă nu l-a mai jucat. Deci, iată că am apucat în tinereţea mea şi această „predare-preluare" de rol. Plecarea la Teatrul Naţional a fost al doilea pas înapoi şi chiar cred că ultimul.

❒ **La vedere sunt doar paşii înainte. N-am venit aici pentru a face complimente, dar mi se pare onest să spun cât l-am admirat pe doctorul Dorn din** Pescăruşul**: desenul foarte fin, consistent şi coerent al unui rol de planul doi, care încheagă spectacolul, introducând corective în sistemul de rotire al planetelor. Îmi povestea regizoarea Cătălina Buzoianu peripeţiile acestei distribuiri şi iar eşti nevoit să constaţi ce rol are întâmplarea – atât în lucrurile bune, cât şi în cele rele din teatru.**

■ O viaţă întreagă am spus că întâmplarea joacă un rol nepermis de mare în viaţa actorilor. Acum, pot să spun că întâmplarea îţi conduce destinul în locuri la care nici nu te-ai gândit. Spectacolul Cătălinei Buzoianu era gata, apariţia mea a fost o... aventură. Dar şi cu această ocazie am verificat una din armele mele preferate. În ***Danton*** eu nu am câştigat bătălia personajului numai prin forţă sau glas, ci prin conştientizarea spaimei. Biruinţele mele pe scenă sunt trăinicite din minuţiozitatea gesturilor, din grija mea pentru amănunt, din dorinţa – deprinsă de la profesoara mea, Aura Buzescu – de a ţine cu dinţii de un crez: pe scenă ***să fii,*** nu ***să faci.*** După ce, împreună cu Cătălina Buzoianu, am ajuns la o concluzie – pentru unii, poate, surprinzătoare – în ce priveşte ponderea şi calitatea acestui personaj în economia spectacolului, m-am bucurat că pot să redescopăr cât de importantă este în truda artistului inteligenţa specifică cu care-şi struneşte harul. Aşa, la prima mână, Dorn este un tip antipatic, care... şi care... Or, teatrul trăieşte şi prin faptul că este şi un instrument de cercetare. Şi de pe scenă putem oferi prietenilor noştri din sală unele întrebări pe care uneori, din grabă, le ignoră. Răspunsul, însă, întotdeauna, le aparţine spectatorilor. Nu cred în gesturile artistice şi culturale plămădite din răspunsuri ferme şi/sau leacuri definitive.

❒ **Cercetarea nu asigură – în sine – găsirea adevărului. Şi în ştiinţă, unde instrumentele sunt mult mai precise, cercetarea duce uneori la fundătură, şi la adevăruri aparente, şi la facerea adevărului, şi la eşec.**

■ Eu cred că prezenţa spectrului eşecului într-o lume în care arar doi ori doi fac patru, iar când fac patru, foarte multă lume se enervează, este sâmburele vieţii perpetue pe scenă. Viaţa în care intrăm la şase şi ieşim la nouă şi jumătate trebuie să fie ***Viaţă,*** de fiecare dată, şi nu poate fi re-făcută. De aceea, încercările de a conserva prin înregistrări teatrul sunt sortite eşecului: se opreşte totul în planul epic şi nu se poate surprinde şi reţine emoţia. Teatrul TV, filmul sunt o altă artă, cu legile lor specifice de viaţă!

❒ **Eşecul a fost doar un spectru sau şi o realitate?**

■ Desigur, şi o realitate. La un moment dat, chiar am vrut să scriu despre eşecurile mele, şi redactorul m-a întrebat dacă sunt nebun. Paradoxul e superb şi sublim. Vine lumea, te bate pe umăr şi-ţi spune ce bine a fost, eşti sărutat pe ureche, dar tu ai sentimentul neliniştitor că n-a fost ce trebuie. Altădată – cei tineri o păţesc mai des – te simţi minunat pe scenă, şi vine regizorul şi te întreabă: „ce-ai făcut?", alteori te-ai simţit îngrozitor şi eşti răsplătit cu multe aplauze. Există acel mic felinar aprins în colţul sprâncenelor, care te ajută să-ţi întorci privirea spre înăuntru şi care, atunci când e cazul, îţi ***supraveghează*** eşecul.

❒ **Revine în meditaţiile tale despre viaţa actorului elementul de raţionalitate. E ceea ce a determinat, probabil, şi cariera de dascăl de teatru.**

■ Eu cred în clipa de har. Eu cred că arta se face „în stare", se face la cald. Dar starea, clipa de clocot, trebuie alimentată cu o cunoaştere cât mai largă şi mai profundă a tuturor amănuntelor oferite de text. Întrebările corect puse conţin germenul răspunsului. Am fost mai de multă vreme atras de activitatea pedagogică, dar un timp nu s-a putut. Lucrurile s-au legat acum zece ani şi prima descoperire imensă a fost că am foarte mult de învăţat de la aceşti copii. Arta actorului pretinde o strategie pedagogică specială: nu poţi să vii în clasă şi să predai o temă, ca la medicină: „Ficatul". Dacă ai în clasă 15 sau 20 de studenţi, ţii 15 sau 20 de cursuri: fiecare are o anumită sensibilitate, o anumită pregătire, un alt fel de a recepta, fiecare are alte cărări ale accesibilităţii, care trebuie căutate cu mare grijă. Prima lor îndatorire, în cariera lor, este să mă nege, dar, firesc, să pună ceva mai bun în loc. Nu este o stratagemă pedagogică: ei ***trebuie*** să încerce să depăşească ce a fost până la ei. Totdeauna l-am privit cu respect şi cu puţină teamă pe acel om care se apucă să sculpteze în fildeş, cu conştiinţa că nici el, nici copiii lui nu vor desăvârşi lucrarea. Acest sentiment încerc să-l transmit studenţilor: suntem o parte dintr-un întreg pe care e bine să-l cunoaştem, să-l iubim şi să-l respectăm şi după aceea, firesc, să-l depăşim. Generaţia noastră, supranumită „de aur", a fost posibilă şi pentru că a urmat altor generaţii alcătuite din metale mai preţioase şi mai strălucitoare. Sunt sigur că zăcăminte uriaşe există şi dincolo de noi, întru lauda teatrului românesc. Cred că teatrul românesc reprezintă una dintre marile valori ale românilor. Această credinţă a mea, şi nu numai a mea, mai are o icoană – ideea spusă cu o extraordinară precizie de Cehov în ***Pescăruşul:*** puterea de a îndura. Unii îi spun umilinţa artistului. Puterea de a îndura gloria altora şi eşecul tău, de a îndura gloria ta şi eşecul altora. Valoarea se pierde şi se risipeşte când oamenii se denigrează reciproc. Când artiştii se iubesc şi se respectă profund între ei, izbutesc să se impună şi individual, şi ca grup.

❒ **Şi, acum, hai să ne întoarcem în decorul real, în biroul secretarului de stat. De mult, în lumea teatrului, se comenta dorinţa ta de a deveni director. Era adevărat?**

■ La un moment dat aş fi vrut să-mi încerc puterile în organizarea sufletelor artistice. Deci răspunsul este: DA. Dar acum spun: NU. Iubirea pentru colegii mei şi truda lor artistică este motivul care m-a determinat să accept (pentru că ăsta este cuvântul: accept) să vin în acest birou. Am şi mi-am probat în acest timp capacităţile şi intuiţia managerială. Dar... am stat departe de scenă aproape un an. Nu mai pot! Nu mai pot trăi în afara scenei, a platourilor, a studiourilor. Am înţeles şi am acceptat cu o imensă bunăvoinţă să cobor pentru câteva sute de zile în sala maşinilor, „să bag cărbuni" în focul mistuitor al motoarelor acestei instituţii. Uneori mă simt murdar şi transpirat. Nu e o ruşine! Poate, un necaz. Dar şi asta intră în regula jocului. Cine umblă cu focul... Dar trebuie să mă crezi că mi-e dor de teatru, de film, de radio... mi-e dor! Aşa încât – sper, cât mai curând – mă voi întoarce sus, pe puntea principală a navei, în lumina orbitoare, îmbrăcat în alb, să salut fetele frumoase cu dragostea mea şi respectul meu, călite adânc în focul aşteptării.

Când Cătălina m-a întrebat: „Vrei?" mi-am zis: „Dumnezeule, cât de la timp a putut să vină".

Mai am trufia să cred că pot să mai ***fiu*** un rol, poate două, să mai fac un film, poate două, să mai scriu un rând, poate două... Mai am tăria să sper.

MAGDALENA BOIANGIU
ianuarie 1994

În ultima clipă, aflăm că dl. Mircea Albulescu a mai făcut „un pas înapoi".

MANAGEMENTUL TEATRAL ÎNTRE RIGORILE TEORETICE ŞI IMPROVIZAŢIILE PRACTICE

Invitaţi: Corina Şuteu, *critic, conf. univ., director la Theatrum Mundi*
Alexandru Dabija, *regizor, director la Teatrul Odeon*
Din partea redacţiei:
Dumitru Solomon, *redactor-şef,*
Magdalena Boiangiu

D. Solomon: *Noţiunea de management şi ceea ce acoperă ea ca activitate este ceva foarte cetos, dar, în acelaşi timp, unii oameni – cum ar fi invitaţii de astăzi – au şi realizat unele lucruri în acest sens; de aceea ne-am gândit să discutăm care e de fapt problema esenţială a managementului în teatru la ora şi în condiţiile actuale. Să discutăm despre cum aţi răzbit şi cum credeţi că o să răzbiţi în continuare în labirintul tranziţiei. Corina Şuteu are avantajul de a fi pornit de la zero...*

C. Şuteu: *Eu de fapt am pornit de la un minus destul de mare şi nici acum nu cred că am ajuns la zero.*

Al. Dabija: *Poate că ar trebui pornit de la definiţia termenului de management şi de la conexiunile lui cu teatrul.*

PUŢINĂ TEORIE

C. Şuteu: *Tot timpul ne lovim de confuzia care se face între termenul de management şi disciplina managerială în materie de cultură, care la rândul ei are multe înţelesuri, chiar în sens european. În Europa manager cultural este acea persoană purtătoare de viziune şi de proiect care pune toate instrumentele industriei culturale în serviciul propriului său proiect. Deci e capabil să se situeze într-un context, să cunoască instrumentele care există şi să le folosească.*

D. Solomon: *Instrumentele sunt la dispoziţia lui sau el trebuie să şi le creeze?*

C. Şuteu: *O parte sunt la dispoziţia lui, iar pe celelalte şi le adaptează. Dacă proiectul cultural este Euro Disney, directorul foloseşte desigur şi mijloacele contextului cultural tipic european, şi le inventează pe acelea de care are el nevoie pentru a transpune o iniţiativă de tip american, care se bazează pe un sistem de imagini tipic american; dar în Europa Occidentală aceste iniţiative se produc într-un sistem coerent. Industriile culturale s-au dezvoltat în mod organic, de-a lungul ultimilor 20 de ani. Influenţa şcolii anglo-saxone, care înseamnă eficienţă, oameni foarte specializaţi şi o bună gestiune a banilor, se combină cu tipul de manager european, care este tipul utopic. El imaginează utopia şi apoi foloseşte toate instrumentele manageriale ca să şi-o pună în practică. Este un idealist, un inventator de modalităţi care asigură existenţa tradiţiei culturale europene. Nu acesta este scopul şcolii americane. În America, managerul se pune pe el însuşi în serviciul unei industrii culturale care există în funcţie de legea cererii şi a ofertei.*

D. Solomon: *Deci imaginaţia şi utopia lui sunt limitate.*

C. Şuteu: *Nici nu le are. Lui i se cer îndemânări: el trebuie să ştie să facă ce i se cere să facă.*

O altă distincţie trebuie făcută pentru cazul ţărilor din Est. Aici se produce o întâlnire uneori nefericită între diversele moduri de a înţelege acest termen. Managerul din Est se caracterizează prin faptul că el face tot: purtătorul de proiect face şi sponsoring, şi marketing, şi comunicaţie, educându-şi propriul personal în aceste specialităţi. La această situaţie concură două motive. Unul este acela că în ţările din Est s-a pierdut noţiunea de identitate culturală. Ca să iniţieze un proiect, managerul simte nevoia să fie asistat şi e asistat de obicei de nişte instanţe: Ministerul, Primăria etc. A doua cauză este că managerul n-are oameni specializaţi. Deci el n-are nici unul din instrumentele necesare, nici cel mental, nici cel fizic.

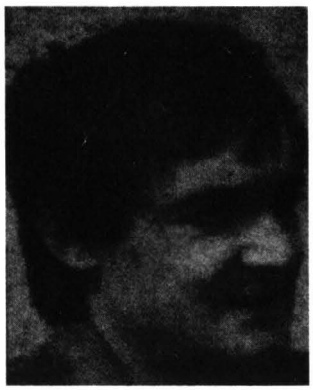
La noi, acest adevăr se poate exemplifica prin următoarea distincţie: există tipul de manager cum este Valeria Seciu, care naşte un proiect al ei, îi acordă un profil, şi tipul de manager Emil Boroghină, care este de fapt un agent, un extraordinar impresar, mai apropiat de accepţia americană a noţiunii: îşi pune propriile lui calităţi în serviciul unei acţiuni de vânzare-cumpărare.

D. Solomon: *Şi tu ce tip eşti sau către ce tip tinzi?*

C. Şuteu: *Eu tind către tipul Valeria Seciu. Dar eu – ca persoană – am un mare dezavantaj: o tendinţă continuă de a mă distanţa de propriul model. Necesitatea de a teoretiza îmi dă o altă perspectivă. Însă cred că pentru ţările din Est este mai important modelul european. Va fi foarte util ca oamenii care îndeplinesc deocamdată anumite funcţii în teatru să înveţe, să capete deprinderi culturale, dar atâta vreme cât nu vor avea o înţelegere a identităţii culturale căreia îi aparţin, a faptului că procesul cultural e parte dintr-o dinamică globală, vor fi foarte frustraţi.*

D. Solomon: *Dar şi tipul reprezentat de Boroghină reuşeşte în condiţiile specifice Estului.*

C. Şuteu: *Bineînţeles. Toate tipurile trebuie să coexiste şi să vedem care reuşeşte. Până la urmă, nu felul cum îi definim noi teoretic le asigură succesul, ci faptul că ei au pasiune, şi inteligenţă, şi tenacitate, faptul că ei cred în ceea ce fac. Trebuie luat în calcul şi acest coeficient, care până la urmă e esenţial.*



PRACTICA NE OMOARĂ

M. Boiangiu: *Noţiunea de management circulă şi pe stradă. Adeseori întâlneşti oameni dacă nu de teatru, măcar din teatru, care întreabă: „Nu ştii un director/manager pentru teatrul nostru?". Am impresia că ei simt că la originea crizei ar fi absenţa autorităţii, a unor oameni capabili să bată cu pumnul în masă. După ce, decenii, s-a suferit din cauza excesului de autoritate, problema e cea a redobândirii ei pe alte căi. În calitate de director al Teatrului Odeon, se pare că Alexandru Dabija a găsit câteva soluţii parţiale acestei crize.*

Al Dabija: *Eu nu ştiu, chiar nu ştiu ce fac, şi micul curs ţinut de Corina m-a bucurat foarte tare. Asta nu înseamnă că nu există nici un gând şi nici un plan, dar totul se desfăşoară în primul rând în zona pasiunii şi a intuiţiei, şi mai puţin în cea a îndemânării. Şi cu asta am terminat cu lauda de sine. N-am stat de multe ori să mă gândesc la ce am preluat şi la ce am realizat. Cinstit vorbind, doza de întâmplare a fost importantă. Conştient, n-am urmărit decât un*

Moment din ... au pus căţuşe florilor... **de F. Arrabal, Teatrul Odeon (regia: Alexander Hausvater)**

singur lucru: calitatea pură a actului teatral. În al doilea rând, am făcut în teatru un milion de lucruri: o aruncare într-un evantai foarte larg de activităţi, de acţiuni, de proiecte, din care la public a ajuns 5%. La noi, managementul se confundă cu arta de a conduce. Or, managementul nu este o artă, ci este un plan, un scop urmărit. La noi, orice proiect se confundă cu un personaj şi ar fi interesant de făcut o statistică prin care să vedem cine a rezistat. Dacă am studia cine, ce tip de personalitate a rezistat în aceşti patru ani, în acelaşi loc, am afla cum se ajunge la îndemânarea de a da cu pumnul în masă.

La Odeon a fost un soi de război. Război în care s-au pierdut o grămadă de lucruri, au fost victime, sacrificii, zeci de proiecte abandonate, destul de multe proiecte ratate, ratate cu panaş. Şi acum fac proiecte pentru luna viitoare, sau pentru următoarele două luni. Un manager serios se înfioară când aude aşa ceva. Dacă undeva această doză de întâmplare a funcţionat benefic, a fost în formarea unei echipe. Rezultatul final nu este satisfăcător, dar mi-am dat seama că în halul în care suntem noi acum, mai importanţi decât proiectul, mai importanţi decât planul, mai importanţi chiar decât realizările sunt oamenii cu care lucrezi. De-abia după formarea acestor echipe vom putea vorbi despre management. Haosul aparent şi aruncarea în proiect au funcţionat ca o probă de selecţie pentru oameni. Realizarea acestor proiecte a dat însă note absolut definitive: unora şansa să lucreze mai departe, altora şansa să se îndrepte şi altora nici o şansă. În urma zbaterii din care Teatrul Odeon a ieşit cât de cât la lumină am aflat cu cine pot lucra şi cu cine nu pot lucra în nici un caz. De-abia după aceea se poate elabora o perspectivă, poţi avea un gând mai limpede, creându-se o oarecare linişte, necesară relaxării. Mai mult decât cu idei şi cu scheme, muncim cu oameni. Oamenii din teatru trăiesc totul la nişte dimensiuni enorme: un fleac poate să distrugă un proiect şi tot aşa de bine o miză uriaşă se poate transforma într-un fleac.

Extremele între care trăim i-au făcut însă bine Odeonului: era un teatru mort, care nu se putea trezi decât prin şocuri. Deci pentru mine, deocamdată, managementul înseamnă intuiţie, nas, fler, oameni.

REGIZORUL E UN SOI DE DUMNEZEU

D. Solomon: *Aşadar, ai testat mai mult nişte oameni decât nişte proiecte.*

Al. Dabija: *Toate proiectele sunt legate strict de oameni. Am pornit de la actori, şi în primul rând de la regizori. Noi trăim o perioadă, căreia nu-i văd sfârşitul, în care regizorul e rege şi, deşi şi eu sunt regizor, nu sunt de acord cu asta. Eu, ca regizor, aştept să mă realizez şi să mă dau pe mâna cuiva, astfel ca energia pură şi liberă să rămână pentru spectacol şi pentru proiectul teatral. Dar, la noi, regizorul este în continuare un soi de Dumnezeu care, când e bun – e adulat, când e rău – e înjurat, terfelit... Toate proiectele se bazează la ora asta pe regizori, pe spectacole, ceea ce ne arată cam unde suntem în Europa aia despre care vorbim atât. Pe de altă parte, şi Europa occidentală face un drum invers. Noi ne ducem într-o libertate sălbatică, care ne asigură uneori succese uriaşe, iar ei se îndreaptă încet-încet spre o formă de activism cultural, care pe mine mă crispează. Ei vorbesc ca la învăţământul politic despre caracterul programatic, cum să joci în şcoli – lucruri de care noi ne-am săturat.*

D. Solomon: *Dar va trebui, probabil, la un moment dat, să asimilăm şi aceste forme care pentru noi sunt vechi, iar pentru ei sunt noi; descoperirea lor nu este întâmplătoare şi activismul acesta e, pare-se, util pentru realizarea unui nou tip de relaţie.*

Al. Dabija: *Pe de o parte ajută, iar pe de altă parte castrează; taie vârfurile. Politica culturală socialistă – care este cea mai bună până la ora asta, aşa cum a fost ea practicată în Europa occidentală, cu vârful în Franţa...*

D. Solomon: *Se pare că şi Germania are o politică culturală bună, cel puţin în ceea ce priveşte teatrul.*

C. Şuteu: *Sistemele sunt absolut similare, diferenţele ţin de mentalitate. Politica culturală franceză este cu deschidere spre Europa, pornind de la premisa că „noi suntem centrul şi Europa vine la noi, noi iradiem", pe când politica culturală germană este închisă, nu-i interesează absolut deloc ce se întâmplă în Europa, dar se aplică acelaşi sistem. Dabija are perfectă dreptate: această obsesie programatică vine însă dintr-o dezvoltare coerentă a unui anumit tip de industrie culturală, care tinde către ordonarea eficientă a timpului. Ştim cu toţii că acest timp include obişnuinţe profesionale, obişnuinţe economice, culturale ş.a.m.d.*

Al. Dabija: *Şi mai cuprinde şi vreo două sute de ani...*

C. Şuteu: *Deci şi un respect pentru tradiţie. La noi, ca şi în toate ţările din Est, termenul de politică culturală crispează. Dar el va trebui reevaluat, pentru că politica culturală e intim legată de viziune. Or noi trăim o criză de viziune, o criză a capacităţii de întâlnire dintre ceea ce ar trebui să conceapă autoritatea, ministerul, forurile locale (acolo sunt nişte funcţionari plătiţi să aibă, la rândul lor, o viziune globală asupra realităţilor şi asupra sensului cultural al instituţiilor) şi actorul cultural care este, de pildă, Teatrul Odeon. Între acest funcţionar şi directorul Teatrului Odeon trebuie să existe o întâlnire şi din întâlnirea lor să rezulte politica culturală a unui anumit moment şi a unui anumit loc. Or, chiar dacă Dabija spune că nu are viziune, el acţionează în interiorul propriei sale coerenţe. Dar acest tip de coerenţă este inutil dacă vine dintr-un singur sens şi dacă nu întâlneşti aceeaşi coerenţă la partener, din care să se nască perspectiva în macroeconomia culturii. Din adiţionarea şi contrapunerea diverselor viziuni, funcţionarul cultural percepe dinamica mişcării şi felul în care el o poate facilita. Or, în fapt, e o ruptură.*

O SITUAŢIE TRIBALĂ

Al. Dabija: *Trăim nişte momente de trogloditism, în care te apuci să justifici evidenţa: nevoia de a avea o revistă de teatru, de exemplu. Înseamnă că ceea ce aparent alcătuieşte un organism ascunde mii de fracturi. Alt exemplu: mi se pare absolut stupid ca, atunci când eu la Odeon am cinci spectacole care se joacă absolut în plin, pe care le pot juca încă douăzeci de ani, cât rezistă sânii actriţelor, să intervină criteriul numărului de premiere. Păi dacă eu mai fac anul ăsta patru premiere, anulez celelalte spectacole. Schimbarea fundamentală ţine de o decizie: sau fiecare premieră are de la început un număr fix de reprezentaţii, sau – cum am apucat noi – se joacă atâta timp cât am public.*

M. Boiangiu: *Dar presiunea pentru premiere nu vine și din interior, de la oamenii care nu joacă în cele cinci spectacole?*

Al. Dabija: *Nu. Chiar dacă există nemulțumiri majore, ele nu se exprimă: nu sunt mari personalități actoricești care să stea.*

C. Șuteu: *A doua cauză a crizei manageriale este nepermisa ignorare a contextului; totul se judecă global: Teatrul Odeon e judecat laolaltă cu teatrul din Reșița, ca și cum noi, cu toții, am reprezenta niște instituții cvasi-identice. Or, în momentul în care vrem să descentralizăm, sau zicem că vrem acest lucru...*

Al. Dabija: *Se zice doar; proiectul de lege centralizează totul.*

C. Șuteu: *Funcționarii ministerului nu cunosc exact situația din fiecare teatru. Teatrele din țară sunt foarte diferite, ele par asemănătoare fără să fie așa într-adevăr. Lipsește apoi orice analiză a rezultatelor: dacă am discuta ce s-a făcut în trei ani la Odeon, și la Bulandra, și la Național, poate că ne-am bucura cu toții, am învăța unii de la alții. Dar nici asta nu se face, pentru că se zice că nu trebuie să existe cenzură. Dar asta nu e cenzură, e doar seriozitate profesională. Menținând un asemenea tip de situație poți oricând numi și demite directori cum îți convine. Când rezultatele se cuantifică într-un fel sau altul, într-o analiză pertinentă, există criterii clare, poți spune că Boroghină într-adevăr a dus teatrul din Craiova în toată lumea, dar a consumat 300 de milioane de la buget și a făcut doar cinci premiere în trei ani. Andrei Șerban a și cheltuit, a și făcut premiere, a și scos teatrul „afară".*

D. Solomon: *Dar Dabija protestează tocmai împotriva acestei cuantificări.*

Al. Dabija: *Nu. Eu mă împotrivesc cuantificării haosului. Nu se poate vorbi despre vid legislativ, ci despre aberație legislativă, și simplul fapt că în primărie există două direcții de cultură spune totul despre situația tribală în care ne aflăm. Cu cât teoretizăm mai mult, înnobilăm niște canalii și niște incompetenți, acordându-le girul unei dezbateri. Incompetența este acceptată, promovată, exact pe linia veche, pentru a controla total situația. Sunt legi care s-au studiat bine la „Ștefan Gheorghiu". Iar pe plan strict teatral s-a creat o situație dureroasă: din cauza zbaterii pentru afirmare, relațiile umane pe care se întemeiază totul au devenit de o vulgaritate, de o violență și de un primitivism în care succesul decurge automat dintr-un anume tip de forță sau de persuasiune, vecină, la un moment dat, cu delațiunea. Se pun în valoare niște calități umane, corespunzătoare unei trepte de dezvoltare a omului în totală contradicție cu ceea ce am vrea să facem. Cu cât ești mai viclean, cu cât ești mai îndemânatic să pui oamenii în conflict, cu atât reușești mai iute. Proiectul s-ar putea să-ți iasă, dar vicierea profundă a acestor relații umane s-a extins și se va răzbuna în timp. Minima relaxare pentru a putea discuta nu mai există. Ne-am întors, ca pe vremuri, la admirația pentru cel care face rost de bani. Înainte, un director de teatru bun era cel care se descurca cu to'arășul Croitoru sau Săceanu, cu întreprinderea nu-știu-care. Acum întreprinderea s-a înlocuit cu sponsorul Mitsubishi sau, dacă îi cânt în strună lui Halaicu, îmi dă primăria bani, dacă îi cânt în strună lui Sorescu, poate îmi dă și ministerul bani. Se propune o promiscuitate morală: chiar dacă nu ești așa, n-ai scăpare. E ca în WC-ul public: oricât ți-ai da cu Chanel, când ieși ai un iz, îți intră mirosul în haine. Din această cauză, în selecție se pierd – ca mai demult – foarte multe valori, oameni de bună calitate care nu se descurcă în această perioadă de acumulare sălbatică de capital. Ne întoarcem la o dambla istorică – cea a formelor fără fond. Dacă preluăm din nou o experiență fără să o asimilăm, vom aluneca pe o pantă periculoasă, se vor crea câteva vârfuri, care vor reuși să scape, și nici o structură. Luați-o ca lipsă de modestie: dacă eu plec mâine de la Odeon, el cade ca un castel de cărți de joc.*

LIBERTATE PROVIZORIE

D. Solomon: *Înseamnă că nici tu n-ai reușit să creezi structura necesară procesului. Ai fi putut să construiești ceva care să existe și în absența ta?*

Al. Dabija: *Cu norocul de a fi găsit oameni foarte buni.*

M. Boiangiu: *Nu găsesc că e un scandal faptul că în teatru totul se organizează în jurul unei personalități.*

C. Șuteu: *Teatrul ca trupă, dar nu ca instituție. Noi nu am reușit nici să distrugem puternica infrastructură moștenită de pe timpul comunismului. Dacă Dabija pleacă, s-ar prăbuși ceea ce este acum Teatrul Odeon, dar ar supraviețui ce a fost înainte. El n-a avut libertate, lui nu i s-a spus „preia această clădire și fă în ea ce vrei, nu mă interesează cum".*

D. Solomon: *S-a tot vorbit despre un ordin al Ministerului Culturii care dădea directorilor de teatru libertate deplină, dar se pare că el contrazice niște legi.*

C. Șuteu: *Dacă eu aplic Ordinul 77, care-mi dă dreptul să închei contracte pe durată limitată, contravin Codului Muncii.*

Al. Dabija: *E ca și cum ți s-ar da zece lei și permisiunea să chefuiești cât vrei împreună cu familia.*

C. Șuteu: *Din punct de vedere legislativ, stagnăm: descentralizarea, delegarea de responsabilități nu se produc, iar noi ne luăm libertățile care nu ni se dau și, în momentul în care se va dori recuperarea rapidă a acestor libertăți, nu va exista nici un*

Marcel Iureș și Oana Ștefănescu în Richard III de Shakespeare, Teatrul Odeon (regia: Mihai Măniuțiu)

instrument cu ajutorul căruia să ne putem împotrivi, să ne putem apăra.

Al. Dabija: Dacă vrei să faci un lucru, cum am şi făcut, calci mii de legi şi de regulamente. Oricând poţi fi oprit, trezit. Când au venit liberalii la Primăria Bucureşti, s-a spus: „Copii, au venit liberalii, daţi-i drumul, faceţi rost de bani şi o să fie minunat". Dar dacă faci rost de bani pentru teatru, intri într-un hăţiş din care nu pricepi nimic; dar obţii până la urmă banii. Acum, când Prefectura i-a luat la întrebări, liberalii vin la teatru şi ne spun: „Staţi puţin, ce-aţi făcut, de ce v-aţi băgat aşa?". Aceste balansuri nasc o precauţie uriaşă, vecină cu inactivitatea, cu imobilismul, pe de o parte, iar, în cazul meu, o stare de inconştienţă, o frondă, pe de altă parte.

C. Şuteu: Asta permite o personalizare completă, şi nici o instanţă care ar trebui să-şi asume responsabilitatea nu o face. Deşi eu acum aş putea, într-un fel sau altul, să întrerup contractele pe durată nelimitată ale unor actori de la Theatrum Mundi, nu o fac, pentru că nu e responsabilitatea mea. E datoria celor care au înfiinţat acest teatru să-şi asume administrativ soluţionarea acestei probleme. Dacă s-a făcut un teatru de proiecte, trebuie să existe o lege clară care să spună care e statutul lui şi cum anume trebuie să funcţioneze. Nu să mi se spună „rezolvă tu cu ei, că dacă n-o să iasă bine, te dăm afară".

D. Solomon: Şi ai cerut acest regulament de la Ministerul Culturii?

C. Şuteu: Bineînţeles. Şi nu mi s-a răspuns nimic, pentru că acesta este modul în care se operează. Teatrul de proiecte este iniţiativa ministerului şi această iniţiativă trebuie definită pe parcurs.

UN DRUM PLIN DE CAPCANE

Noi nu discutăm despre un lucru foarte simplu, care se numeşte încredere. În mod normal, ai încredere că, la rândul lui, ministerul are încredere în tine. Or, în momentul în care ai impresia că nu e vorba despre o propunere, ci despre o capcană, încrederea este distrusă. Se dinamitează resortul fundamental al managementului în cultură, care este pasiunea, dorinţa de a face ceva pentru că iubeşti ceea ce faci.

D. Solomon: Deci managementul este blocat chiar din pornire, atât prin reglementări, cât şi prin absenţa lor. Suntem în continuare în prezenţa unor activişti numiţi, care fac ceea ce făceau directorii de teatru înainte: au grijă să fie disciplină, să iasă premierele etc.

Al. Dabija: Noi suntem într-un pur pionierat. Capcanele în care unii sunt atraşi din lipsă de experienţă şi pe care alţii le folosesc cu multă îndemânare sunt până la urmă jaloanele unui drum. Cineva îmi spunea că o să stau la Odeon până când termin sala de jos – a studioului. În momentul acela, Odeonul va avea mari posibilităţi de performanţă. Acum defrişăm şi, când treaba se va linişti...

D. Solomon: Ce se va întîmpla?

C. Şuteu: Vor fi folosite aceste instrumente, deja create, în ce scop se va dori. În copilărie, nu realizam niciodată că banii pe care-i folosesc instituţiile sunt banii pe care-i dau părinţii mei. Acum noi ştim că orice instituţie culturală este un mediator între banul cetăţeanului şi serviciile instituţiei. La un moment dat, statul se comporta chiar ca un patron: el dădea bani instituţiei culturale, urmând în schimb să i se facă propagandă. Acest lucru se poate repeta: comportamentul există, mentalitatea există. Dacă instrumentul există, el poate fi folosit şi în alte scopuri decât cele ale culturii libere. În aceşti trei ani, unii fac pionierat şi muncesc să închege nişte lucruri solide, care apoi vor fi deturnate de la scopul iniţial. Atâta vreme cât statul va fi principalul acţionar şi nu se va produce o privatizare reală şi o descentralizare reală, va exista acest pericol.

TEATRUL NU ÎNSEAMNĂ CLĂDIREA

Al. Dabija: Eu nu sunt pentru privatizarea teatrului, dar pledez pentru o rigoare legislativă care să definească terenul pe care ne mişcăm.

C. Şuteu: Noi cu toţii, când vorbim de privatizare, confundăm instituţia culturală cu clădirea. Primăria poate – şi eu sunt convinsă că asta va fi în cele din urmă soluţia – să dea bani pentru întreţinerea clădirii tot timpul şi acest teatru să fie dat unei companii pentru trei ani, iar în următorii trei ani unei alte companii. Şi dacă prima merge foarte bine, n-ai decât să-i prelungeşti contractul. În comunism teatrul era şi producător, şi distribuitor, acţiona ca o uzină. Or, clădirea şi compania sunt două lucruri diferite. Trebuie descentralizat şi teatrul ca atare, care funcţionează ca un sistem închis.

M. Boiangiu: Acesta este şi motivul pentru care e atât de greu de schimbat.

D. Solomon: Cum vezi atunci situaţia unor teatre din provincie?

C. Şuteu: Soluţia mea personală este următoarea: cu excepţia Teatrelor Naţionale, celelalte să devină nişte centre de difuzare. O parte din bugetul care se acordă ar putea fi folosită pentru plata unor turnee – din Bucureşti, de peste hotare. Ar avea de profitat şi publicul, şi instituţia respectivă, care ar reînvia. La noi nu se face programare, n-avem această noţiune. Actualul potenţial de creaţie al teatrelor este mic, pentru că sunt mari probleme de producţie, mari probleme de cost. Ar trebui făcută o programare, ca să nu mai stea sălile goale. Dar ar trebui să ştim din timp ce buget avem pe an. Asta înseamnă muncă şi competenţă, capacitatea de a te ţine de ceea ce promiţi, legi, coerenţă financiară.

Al. Dabija: Există o luptă pentru păstrarea vechii structuri teatrale centralizate. Ea este depăşită din punct de vedere economic. Presupunând condiţii perfecte – fonduri disponibile, disciplină financiară respectată, inflaţie previzibilă şi controlată –, acordarea de subvenţie de la un fond centralizat va unifica toate instituţiile bugetare. Un naiv ar fi mulţumit. Dar dacă nu funcţionează principiul diferenţierii, nu vor exista nici rezultatele. Eu sunt al municipalităţii, iar municipalităţile sunt diferite. Dacă am nevoie de ceva mai mult, îmi saltă pretenţia. Dacă am un proiect extraordinar, în condiţiile centralizării drumul financiar este cumplit: trece prin Parlament, ca să se rectifice legea bugetului. Administraţia locală – în acelaşi cadru ideal – este mai flexibilă şi se poate plia mai rapid, în cazul în care eu dovedesc că sunt bun. Bugetul central nivelează, îi plăteşte pe cei fără performanţă. Ştiu că e greu, sunt colegii noştri, am trăit împreună – bine, rău – treizeci de ani. Oricât ar fi de dureros, unii trebuie să renunţe. Dacă am patru copii şi l-am dat pe unul la şcoala de muzică nu înseamnă că trebuie chinuiţi şi ceilalţi, care nu au nici un chef de muzică. Poate au alte îndemânări. Când banii îţi vin dintr-un singur loc, trebuie să-l mulţumeşti pe cel care ţi-i dă – în cazul nostru, pe cel de la putere. Iar felul cum trebuie să-l mulţumeşti nu e nici măcar legiferat: trebuie legiferat că nu trebuie satisfăcută persoana care e acum la putere, ci nişte criterii.

D. Solomon: Vă mulţumim.

Cu Fănuș Neagu despre tradiții și ambiții

Nu sunt orgolios, nu sunt ambițios, dar sunt încăpățânat. Am alergat două săptămâni după Fănuș Neagu ca să-l atrag într-o convorbire legată de numirea sa ca director general al Teatrului Național din București. Ba pleca la Brăila, „acasă", ba la Galați ca să-și dea la tipar un volum de proză, ba avea vizionări, ba avea alegeri la Academie, ba ședințe, ba oaspeți.

În sfârșit, l-am prins într-o dimineață în biroul său, cu portretele unor foști directori ai Naționalului, înrămate cam sumar, pe care urma să și le atârne pe perete. Memento? Sprijin moral? Simțul tradiției? Spirit colectiv? N-am încercat să aflu, întrucât riscam să lungim vorba și să-l pierd din nou prin vreo ședință...

Noul director general își tunsese pletele boeme, purta costum și cravată, dar era același Fănuș Neagu: blajin-ironic, cu o dicțiune pentru care orice actor ar lua palme de la regizor, sigur pe el, dar nu într-atât de sigur încât să nu mă întrebe după aproape fiecare răspuns: „așa e?", „nu-i așa?", „nu?", așteptând, cu mai mult sau mai puțin interes, o confirmare. I-am confirmat monosilabic unele răspunsuri, le-am lăsat să plutească în aer pe cele la care nici eu nu aveam vreun răspuns și am tăcut ori de câte ori simțeam nevoia să mă mai gândesc dacă are sau nu dreptate.

■ N-am luat personal, de când apare revista TEATRUL AZI, nici un interviu nimănui. De ce crezi că tu ești primul intervievat de mine?

❑ Pentru că suntem din aceeași generație, pentru că noi ducem pe umăr greul literaturii în actuala perioadă și l-am dus în ultimii 20 de ani pentru că noi suntem ursiți sau dăruiți de Dumnezeu ca să reînnodăm marea tradiție a literaturii române și pentru că noi, câți am rămas din generația noastră, suntem, peste toate nepotrivirile de temperament, foarte buni prieteni.

■ Generația anilor '60 e decimată. Am rămas foarte puțini. Crezi că mai putem face ceva pentru cultura românească? Ceva fundamental? **Sau e rândul altora?**

❑ Rămânem înainte pe baricadă fiindcă sunt convins că acest sfârșit de mileniu ne aparține tot nouă. Tot noi vom fi aceia care vom da cărțile pe care să le deschidă, plini de speranță, cititorii de la începutul mileniului trei. Am fost și rămânem generația cea mai puternică de după război. Cei ce vin după noi se numără pe câteva degete, și alea rupte. *(Credință? Infatuare? Speranță fără acoperire? Vizionarism? Mă abțin.)*

■ Ai visat vreodată să fi directorul Teatrului Național? Și ce ai visat în legătură cu asta?

❑ N-am visat. Dar visez acum cu ochii deschiși să fac lucruri foarte bune.

■ Crezi că ai să poți să răzbați prin complexul de contradicții și interese din Teatrul Național și, mai ales, să le domini?

❑ Sunt aproape sigur că voi izbuti și am mai mulți prieteni la Teatrul Național decât când am venit. Și câțiva dușmani, mult mai înverșunați. Mai ales că țin să fac loc dramaturgiei românești pe această primă scenă a țării, atât celei clasice cât și celei contemporane. Nimeni nu va putea pune piedică acestei dorințe. Am de luptat cu o idee sădită cu dușmănie aici că dramaturgia românească trebuie împinsă în culise. Am de partea mea pe cei mai talentați actori și am împotrivă tot rumegușul. *(N-am văzut legătura cu întrebarea, dar, așa, l-am scutit de altă întrebare.)*

Dacă ați observat, chiar în primele zile i-am adus înapoi pe Mihai Fotino și Florin Piersic și-i voi chema, când voi avea roluri pentru ei, și pe Marin Moraru, Draga Olteanu, Coca Andronescu și Marian Hudac.

■ Crezi că Teatrul Național sub direcția lui Andrei Șerban a mers mai bine? Vei continua sau vei nega direcția predecesorului?

❑ Nu voi nega nimic din ce-a făcut Andrei Șerban ca regizor. M-ar bate Dumnezeu. Voi continua linia impusă de el în ceea ce privește dramaturgia universală, dar nu voi disprețui niciodată dramaturgia românească. Trebuie să ne întoarcem la testamentul Văcărești lor, la litera și sonoritatea lui și mai ales la credința lui. Nu-i admisibil ca Teatrul Național „Ion Luca Caragiale" să nu aibă înscrise în repertoriu **O scrisoare pierdută, D-ale Carnavalului, O noapte furtunoasă.** Apoi **Sânziana și Pepelea, Răzvan și Vidra, Vlaicu Vodă, Apus de soare** și cel puțin câte o piesă a dramaturgilor dintre cele două războaie.

■ Te consideri un bun manager?

❑ Nu. Chiar de aceea voi apela la serviciile unui foarte bun manager: Huszko.

■ Cu ce ai început direcția? Cu ce o vei continua?

❑ Am început prin a face cunoștință cu actorii și cu doleanțele lor, prin a vedea spectacolele, prin a constata valoarea, jocul actorilor. Încă n-am apucat să vizitez atelierele și să străbat toate sălile. Am găsit că toți actorii și lucrătorii Teatrului Național sunt plătiți mizerabil, chiar neomenește, fapt pentru care am cerut audiență la președintele republicii ca să-i înmânăm un memoriu pentru îmbunătățirea acestei situații. Totodată vom cere fororilor competente reintroducerea sistemului de funcționare a Teatrului Național impus de Ghica.

■ După părerea ta, regizorul este un comandant de pluton care trebuie să-i instruiască cât mai bine pe actori, sau un șef de stat-major?

❑ Șef de stat-major. Dar observ cu stupoare că se poartă, la noi mai ales, tipul de regizor-dictator pe care nu-l interesează talentul actorului, ci numai supunerea lui necondiționată. Asta nu ține de demnitatea generalului, ci de căprărie. A mers treaba, și mai merge încă, fiindcă actorii mediocri și submediocri se lasă oricând biciuiți și umiliți. Dar ce te faci cu marile personalități? *(Sărind brusc la altă idee.)* Mai toți regizorii, nu numai de la noi, schilodesc textul cum le place. Dacă sunt atât de mari, de ce nu scriu ei textele? Să nu se înțeleagă că doresc să stric disciplina în rândul actorilor. Ar fi inutil să mai vorbim atunci de teatru.

■ Actorii sunt fie personalități, fie nulități. Cum îi vei trata pe unii și pe ceilalți?

❑ Cu prietenie, respect și iubire pe cei care dispun de geniu și de talent uriaș, și cu înțelegere și compătimire pe ceilalți.

■ Ești prieten cu Marin Sorescu, ministrul culturii. Amândoi îi suntem prieteni. Vei avea curajul să i-o spui de la obraz dacă nu va face tot ce te aștepți să facă pentru bunul mers al Teatrului Național?

❑ I-am și spus-o de câteva ori până acum. M-am adresat dramaturgului Marin Sorescu cu următoarea frază prietenească: „Nu ajuți cât trebuie Teatrul Național, nu vei fi jucat niciodată aici". De altfel, asta nu privește numai soarta Teatrului Național din București, ci a tuturor teatrelor din țară.

■ Numirea ta a fost precedată de un val de demisii. Te afectează acest lucru?

❑ Nu. Fiecare face ce-l taie capul şi pe urmă regretă. Mulţi m-au înjurat şi continuă s-o facă în presă, iar o parte dintre ei – mă refer la câţiva actori – vin apoi, fără să-i chem, să-mi spună că le-au fost răstălmăcite declaraţiile. Eu surâd şi le cer scuze că m-au deranjat. Un fapt comic, cu toate că avem pe scenă numai tragedii: în primele zile mi s-au strecurat prin buzunar destule bileţele prin care mediocrii se turnau unul pe altul. Le-am citit, le-am dat foc şi nu le-am uitat.

■ Crezi în spectacolele experimentale? De ce?

❑ Uneori. Dar făcute nu în faţa unei săli de o mie de oameni, ci a unei săli de mărimea unui teatru studenţesc. Experimentele se fac la vremea lor, în tinereţe, în timpul studiilor. Pe urmă începe viaţa adevărată a teatrului.

■ Regizorii sunt problema numărul 1. Adică nu prea sunt. Cum îi vei găsi sau cum îi vei inventa?

❑ Am apelat la toţi regizorii mari din ţară şi din străinătate. Unii mi-au răspuns, alţii nu. Cu problema invenţiei de regizori se ocupă Academia de Teatru şi Film, iar cu şlefuirea lor – toate teatrele. Eu cred că fiecare mare regizor din ţara asta ar trebui să-şi lege numele şi de Teatrul Naţional, indiferent că nutreşte simpatie sau antipatie faţă de cel din scaunul directorial. Problema Teatrului Naţional e a tuturor. Eu aş vrea ca **Scrisoarea pierdută** a lui Caragiale să fie pusă în scenă cu actorii cei mai buni din teatrele bucureştene. Să fie o chestiune de onoare pentru fiecare mare actor să joace în **Scrisoarea pierdută**. Spun unii că ea se joacă mai în fiecare seară la televiziune, dar totuşi parcă locul ei e aici.

■ Un teatru oarecare poate face spectacole oarecare. De la un Teatru Naţional lumea se aşteaptă la spectacole de importanţă naţională. Le întrevezi?

❑ Da. Avem în momentul de faţă un mare spectacol, **Numele trandafirului,** care – din păcate – cred că nu-şi va urma drumul firesc, fiindcă vechea conducere a teatrului a aprobat dramatizarea romanului şi punerea în scenă a piesei fără să fi obţinut aprobarea lui Umberto Eco. Iar acesta – fie din megalomanie, fie din spaimă de Vatican – se ascunde după o perdea de fum. Păcat de talentul actorilor, păcat de uriaşa lor muncă şi păcat de cele vreo 20 de milioane irosite.

Te întreb eu pe dumneata, Dumitru Solomon, dacă aş fi un om negru la inimă şi aş da dispoziţie contabililor să recupereze banii, cine ar trebui să-i plătească? *(Când aud de contabili, tac.)*

■ Dacă ai simţi că treburile nu merg bine, ai avea curajul să-ţi dai demisia?

❑ Da. De altminteri, am spus unui ziarist de la „Libertatea" că ştiu precis luna şi ziua când voi pleca de aici.

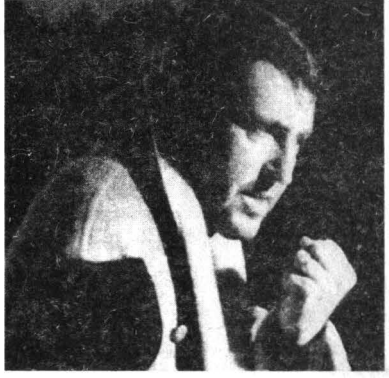
■ Şi anul?

❑ Şi. Bagă de seamă că nu aduce anul ce aduce ceasul.

■ Dacă revista „Teatrul azi" va scrie vreun articol critic la adresa vreunui spectacol al Teatrului Naţional, al trimite un grup de maşinişti să-l bată pe critic, nu mi-ai răspunde la „bună ziua" sau ai încerca să ai o discuţie cu autorul sau cu redactorul-şef?

❑ Te-aş amenda să bem împreună o vodcă şi să spui toată faţa reală a lucrurilor. Laudele mă stânjenesc, iar înjurăturile mă mobilizează. Sunt şi critici răuvoitori. Dar nu asta este sarea şi piperul jurnalisticii româneşti. Nu sunt nebun ca să cred că numai eu sau numai Teatrul Naţional din Bucureşti are dreptate. De altfel, megalomania a adus Teatrul Naţional în situaţia de azi, că trebuie ca într-o lună să dau drumul la cinci piese, dintre care trei româneşti: **Steaua fără nume, Patima roşie, Maldanul cu dragoste** (după **Domnişoara Nastasia** şi **Maldanul cu dragoste,** o dramatizare făcută de Grigore Gonţa), un muzical cu cântece ale Mariei Tănase. În toamnă vom sui pe scenă trei piese contemporane.

DUMITRU SOLOMON
19 ianuarie 1994



SPAIMA DE

PROFIL

Puţine persoane au dovedit darul (neşansa?), precum Andrei Şerban, de a fi în permanenţă însoţite, în toate demersurile lor, de un nor pe cât de dens pe atât de învolburat de comentarii. Ca în tragediile antice, corul avea o partitură la fel de întinsă ca aceea a eroului principal: îl compătimea, îl glorifica, îl acuza, îl avertiza, cu un devotament remarcabil (de semn pozitiv ori negativ) faţă de cauză. Printre subiectele mult dezbătute de „cor" poate cel mai des reluat s-a referit la faptul că, la Bucureşti, Andrei Şerban nu a creat, **ci** a re-creat **spectacole ce au avut ediţia princeps pe alte meleaguri. Explicaţiile au fost diferite, de la „ne dispreţuieşte, ne oferă mâncare încălzită" şi „e terminat, nu mai e în stare de ceva nou", până la „este cel mai emoţionant gest de dragoste pentru noi, ne oferă tot ce a făcut el mai bun, mai frumos, mai important timp de două decenii".**

Printre explicaţiile furnizate, o singură observaţie (la îndemână, de altfel) nu şi-a găsit locul, aşa cum era de aşteptat: pentru Andrei Şerban, reluarea unui titlu, a unui spectacol nu reprezintă câtuşi de puţin o noutate. În 1970, debutul la New York, în Teatrul „La MaMa", aducea pe afiş două spectacole create iniţial în România: Ubu rege **(I.A.T.C., 1966) şi** Arden din Faversham **(Teatrul Tineretului din Piatra Neamţ, 1967). E greu de susţinut – chiar de către cei mai înverşunaţi detractori – că îi dispreţuia pe primii săi spectatori americani ori că, în 1970, era terminat. E la fel de greu de argumentat şi că alesese dintr-o pornire sentimentală, pentru debutul newyorkez, două spectacole lucrate deja, ca să dăruiască „tot ce a făcut el mai bun, mai frumos, mai important..." ş.a.m.d. „Antecedentele" nu se opresc aici. Înainte de a fi montată la Naţionalul bucureştean,** Livada de vişini **a fost pusă în scenă la Lincoln Center din New York, în 1979, cu Meryl Streep („Tony Award" pentru cel mai bun spectacol de pe Broadway) şi a fost reluată la Toklo în 1983.** Omul cel bun din Sîciuan, **cu Priscilla Smith în rolul principal, a avut premiera la „La MaMa" în 1975; aceeaşi piesă fusese montată de Andrei Şerban în 1967, la Piatra Neamţ, cu Carmen Galin. Lipsă de interes? Lipsă de energie? Lipsă de inventivitate? Chiar şi formularea acestor întrebări riscă eşuarea în ridicol.**

Textul face parte din volumul Andrei Şerban sau poezia magică a geometriei, **aflat în curs de publicare.**

MOBILISM

Explicaţia, cred, este mult mai simplă şi ţine de o anume structură artistică, de o particularitate a regizorului. Există o spaimă de imobilism – şi fiecare din spectacolele lui o dovedeşte –, o neîncredere (anxioasă, am spune) în tot ce seamănă a ediţie definitivă, a încremenire într-un tipar – fie el şi minunat –, spaimă ce coexistă cu nevoia de rigoare, de claritate, chiar cu un anume perfecţionism (în sensul bun, cel plin de sevă, şi nu steril al cuvântului). Nevoia de mişcare perpetuă şi nevoia de ordine, în egală măsură definitorii pentru creaţia sa, joacă rolul focului şi al apei, s-ar putea spune. Echilibrarea acestor forţe (distrugătoare şi purificatoare deopotrivă) este confruntarea lor.

Dacă Andrei Şerban îşi reia spectacolele este pentru că, pe de o parte, îl este greu să accepte fixarea într-o imagine, imobilismul, imposibilitatea de a mai interveni, iar pe de altă parte din nevoia de a şlefui, de a ordona gânduri, trăiri, imagini. Chiar practica distribuţiilor duble (triple etc.) poate fi citită, dincolo de necesităţi de ordin „administrativ-gospodăresc" (posibilitatea de a lucra oferită mai multor actori, mai multe variante pentru cuplarea spectacolelor, precauţie pentru eventualitatea indisponibilităţii unuia dintre interpreţi), şi ca o expresie a aceleiaşi nevoi de perfecţiune. În anumite cazuri – poate în toate, pentru ochiul regizorului –, diversitatea de nuanţe pe care le presupune imaginea scenică a personajului este dată doar de suma interpretărilor alternative. În ceea ce mă priveşte, exemplul cel mai convingător este, în Livada de vişini **de la Naţionalul bucureştean, rolul interpretat de Leopoldina Bălănuţă şi (nu** sau**) de Ileana Stana Ionescu.**

Să ne mai amintim, apoi – pentru a apela tot la „scurta (?) poveste de iubire" de la Naţional –, că în seara premierei oficiale cu Cine are nevoie de teatru? **(spectacol reluat alci „din comoditate şi desconsiderare", nu?) repetiţiile au durat, practic, până la ora începerii reprezentaţiei. Şi nu era vorba doar de fixarea unor lucruri hotărîte deja, ci de schimbări; poate nu esenţiale, dar schimbări. Şi atunci „a vuit târgui" că Andrei Şerban e terminat, că nu mai poate nici măcar să** repete **propriile spectacole.**

Şi dacă nu despre repetare este vorba? Şi nici măcar (doar) despre un dar de suflet? Dacă este vorba despre eterna cazna a lui Sisif pe care, de această dată, nu zeii au hotărît-o? Sau tot zeii, dar în alt fel...

CRISTINA DUMITRESCU

PREMIILE CRITICII

Premiul pentru întreaga activitate: prof. univ. dr. ION ZAMFIRESCU

Premiul pentru cel mai bun regizor: SILVIU PURCĂRETE, pentru spectacolele **Decameron 645**, adaptare proprie după Boccaccio (Teatrul „Anton Pann" din Râmnicu Vâlcea) şi **Phaedra,** adaptare proprie după Euripide şi Seneca (Teatrul Naţional din Craiova)

Premiul pentru cel mai bun scenograf: ADRIANA GRAND, pentru decorul spectacolului **Ghetou** de Joshua Sobol (Teatrul Naţional din Bucureşti) şi DOINA LEVINTZA, pentru costumele spectacolului **Richard III** de W. Shakespeare (Teatrul Odeon)

Premiul pentru cel mai bun actor: MARCEL IUREŞ, pentru rolul titular din spectacolul **Richard III**

Premiul pentru cea mai bună actriţă: MARIANA MIHUŢ, pentru rolurile din spectacolele **Porunca a 7-a** de Dario Fo şi **Vizita bătrânei doamne** de Friedrich Dürrenmatt (Teatrul „Bulandra")

Premiul pentru cel mai bun director de teatru: EMIL BOROGHINĂ, directorul Teatrului Naţional din Craiova

Premiul pentru cea mai bună piesă reprezentată pe scenă: MIHAI ISPIRESCU, pentru **Arşiţa şi viscolul** (Teatrul „Nottara")

Premiul pentru critică şi secretariat literar: FLORIN FAIFER, secretar literar la Teatrul Naţional din Iaşi

Premiul pentru cea mai bună realizare artistică a unui tânăr creator: ALEXANDRU VASILACHE, pentru regia spectacolului **Legături primejdioase** după Choderlos de Laclos (Teatrul de Buzunar din Chişinău)

PREMIILE UNITER

Diploma pentru producţiile şcolilor de teatru: BEATRICE BLEONŢ, pentru regia spectacolului **Jocul de-a măcelul** de Eugen Ionescu

Premiul pentru debut: ZOLTAN OCTAVIAN BUTUC, pentru rolul din spectacolul **Ora linxului** de Per Olov Enquist (Teatrul Odeon)

Premiul pentru cel mai bun spectacol de teatru radiofonic: **Patima roşie** de Mihail Sorbul, regia DAN PUICAN

Premiul pentru scenografie: DAN JITIANU, pentru spectacolul **Antigona** de Sofocle (Teatrul „Bulandra")

Premiul pentru critică: VICTOR SCORADEŢ

Premiul pentru cel mai bun spectacol de teatru TV: nu s-a acordat

Premiul pentru cel mai bun actor: HORAŢIU MĂLĂELE, pentru rolul din spectacolul **Teatru descompus** de Matei Vişniec (Theatrum Mundi)

Premiul pentru cea mai bună actriţă: OANA PELLEA, pentru rolul din spectacolul **Mephisto,** adaptare de Horia Gârbea după Klaus Mann (Teatrul „Bulandra")

Premiul pentru cel mai bun regizor: TOMPA GÁBOR, pentru spectacolul **Neînţelegerea** de Albert Camus (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj)

Premiul pentru cel mai bun spectacol: **Richard III** de W. Shakespeare, regia MIHAI MĂNIUŢIU (Teatrul Odeon)

Premii pentru întreaga activitate: ADRIANA LEONESCU (scenografie), MARIETTA RAREŞ (actorie), GEORGE FRANGA (istorie şi conservarea memoriei teatrale), AURELIU MANEA (regie)

Premiul de excelenţă: GINA PATRICHI

Premiul pentru dramaturgie, decernat în urma concursului „Cea mai bună piesă a anului 1993": **Spitalul special** de IOSIF NAGHIU

Cu ocazia Galei UNITER, Fundaţia Culturală Română a acordat un premiu Teatrului Franco–Român pentru integrarea valorilor culturii române în circuitul universal

ILIE GHEORGHE:

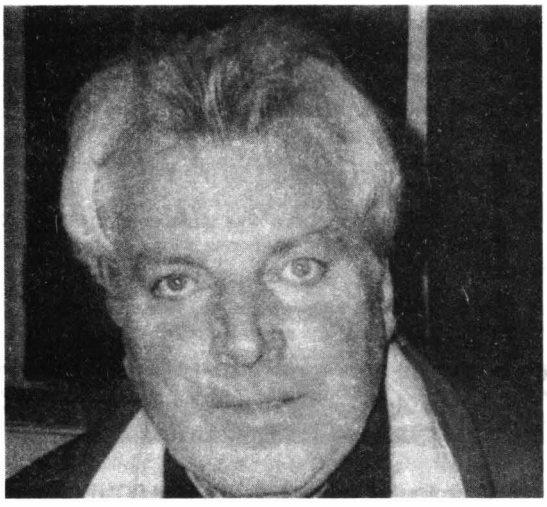
„Teatrul – al doilea mod al meu de a exista“

❑ **Domnule Ilie Gheorghe, în urmă cu mai mulţi ani i-aţi declarat unui reporter că, în ciuda unei invitaţii pe prima scenă a ţării, preferaţi să jucaţi mai departe la Craiova. Ceea ce m-a impresionat atunci a fost exemplul cu acel cactus, care s-a uscat după ce a fost luat din pământul lui şi mutat în alt loc.**

■ Era vorba de o magnolie, şi nu de un cactus, o specie de magnolie pe care o am şi eu acum în propria mea curte, la fereastră. Într-adevăr, atunci mi s-a făcut oferta să vin la Bucureşti, la Teatrul Naţional. Şi, după ce am chibzuit (nu mult), am zis: aş fi exact ca magnolia care a fost scoasă (după ce prinsese rădăcini puternice) şi adusă în faţa Naţionalului din Craiova. I-au fost ciuntite toate ramurile şi a rămas un ciot. Era magnolia pe care o admira un oraş întreg.

❑ **Unde se găsea?**

■ Era în faţa pieţei, în curtea unui doctor, Criveanu. Toată lumea



o ştia de „magnolia lui Criveanu“. Când s-a făcut sistematizarea oraşului, n-au protejat casa, n-au protejat nimic, s-au gândit să protejeze magnolia asta. Au scos-o de acolo şi au adus-o în faţa teatrului, dar acolo s-a ales praful de ea, pentru că rădăcinile ei s-au uscat. Astfel, privind pe fereastră, îi spuneam celui care mă întreba: priviţi ce s-a ales de magnolia asta, dacă a fost adusă de unde prinsese rădăcini. Cred că acelaşi lucru s-ar alege şi de mine dacă aş pleca de unde am prins rădăcini. Şi, pe urmă, mă gândeam şi la faptul că prietenii ţi-i faci până la o anumită vârstă. Mai erau şi timpurile grele. Aveam copiii care creşteau şi aveau nevoie de sprijinul meu. Aşa că am rămas la Craiova, şi bine am făcut.

❑ **Legat de recenta dumneavoastră opţiune pentru teatrul din Vâlcea, unde, deocamdată, jucaţi doar în** Decameronul, **e tot o opţiune sentimentală?**

■ Opţiunea pentru teatrul din Râmnicu-Vâlcea a fost opţiunea pentru regizorul Silviu Purcărete. În realitate, a fost însă opţiunea lui pentru mine. Înainte de a începe lucrul la **Decameron 645,** m-a sunat acasă, mi-a spus ce are de gând să facă şi că nu pleacă la drum dacă nu are acceptul meu. Cine poate să-l refuze pe Silviu Purcărete? Acum ştiu ce are de gând să facă şi acolo, ştiu ce are de gând să facă şi la Craiova, întrucât sunt una din „piesele“ pe care el contează.

❑ **Doriţi să rămâneţi la Vâlcea doar cât va monta Silviu Purcărete?**

■ Da, câtă vreme montează Purcărete acolo şi câtă vreme legile vor permite cumulul de funcţii. Pe vremuri atât de grele, n-am de ce să dau la o parte un cât de cât câştig de-acolo, cu care-mi mai îndulcesc un pic necazurile casei.

❑ **Cred că nu ar fi lipsit de interes pentru cititorii noştri să afle care a fost şi care va fi periplul dumneavoastră european şi mondial cu cele două teatre în care activaţi.**

■ Am să amintesc doar câteva. Sfârşitul lui 1993 a însemnat o plecare la Glasgow, în Marea Britanie, aceasta fiind a şaptea plecare a anului. Pentru retrospectiva pe care mi-aţi solicitat-o, aş zice că am început cu Canada, prin Festivalul de la Montreal, Festivalul „Casa Americii“, unde spectacolului **Titus Andronicus** i s-a decernat Premiul Criticii pentru cel mai bun spectacol străin prezentat în festival şi pe o scenă canadiană. Pe urmă, de acolo am plecat în Australia, la Melbourne. Eu am mai rămas, două săptămâni la Sidney şi Canberra, unde am susţinut un spectacol coupé cu scene din Caragiale şi din **Mobilă şi durere.** A fost minunată acea lună de zile în Australia. De acolo, decorul a venit la München, unde am avut, în opt zile, două spectacole cu **Titus,** două cu **Ubu rex**. De asemenea, am fost la Viena, unde am avut premiera cu **Phaedra** şi unde am sosit venind de la Amsterdam; apoi în Belgia, la Anvers. La Edinburgh vom da, ca să zic aşa, câteva exerciţii din **Decameron** pentru oamenii de teatru din Marea Britanie. Cam asta ar fi.

❑ **N-aş vrea să vă pară deplasată comparaţia, dar am impresia că, de când a ieşit în lume, Teatrul Naţional din Craiova e asemenea unui satelit care, o dată lansat pe orbită, se deplasează fără probleme.**

■ Da, într-adevăr, teatrul craiovean a intrat într-o zonă de imponderabilitate, i s-a dat bobârnacul de impuls, iar acum el pluteşte. La toate marile festivaluri, la întâlnirile cu marii manageri, noi am făcut contracte pentru Festivalul de la Hong-Kong din '94, cel de la Istanbul din luna mai a aceluiaşi an. Avem perfectat şi turneul din Coreea de Sud. Suntem invitaţi pentru patru săptămâni în Marea Britanie. Cu **Titus Andronicus** vom merge la Festivalul „Shakespeare“ de la Royal Shakespeare Company. Suntem, de asemenea, invitaţi şi la Stuttgart.

❑ **Chiar dacă sună uşor retoric, v-aş întreba: secretul acestor mari izbânzi să fie seriozitatea trupei craiovene?**

■ Numai seriozitatea trupei, seriozitatea echipei, lipsa veleitarismului, inexistenţa acelor actori care-şi dau aere de vedete. Chiar eu, dacă m-aţi întreba cum fac această meserie, pot să spun că o fac precum un **profesionist,** dar cu un fond interior de... **amator.** Aţi văzut că în lume sunt foarte multe echipe de rugby extraordinare, care au în componenţa lor jucători ce în viaţa civilă sunt bucătari, doctori ortopezi sau mai ştiu eu ce. Ei bine, eu aş vrea să mă socotesc gospodar în viaţa civilă şi actor amator în viaţa profesională, pentru că o fac cu credinţă. Adică tocmai un om care pare normal, chiar de o uluitoare normalitate în viaţa civilă, este posedat de diavol atunci când ajunge pe scenă. Tocmai starea asta, pe care eu mi-o socotesc de amator, cred că e importantă. Dacă aş juca marcat de ideea că sunt profesionist, m-aş plictisi odată, aş constata că actoria e o profesie ca o corvoadă, precum un om care e nevoit într-o viaţă întreagă să găurească numai ace sau să pună numai ştifturi, în serie. Eu nu mă socotesc deloc perfect pe scenă, ci perfect în ce fac eu, acolo, când mă duc şi-mi sap via, îmi îngrijesc de stupi, îmi aranjez pomii, îmi stropesc via, mi-o culeg, îmi fac vinul, îmi cresc păsările din curte şi, când sunt chemat să mă duc să fac teatru, apăi asta o fac cu o patimă nemaipomenită. Îndrăznesc să spun că teatrul e al doilea mod al meu de a exista, al doilea fel de a fi.

MIHAI CLAUDIU CRISTEA

REUȘITA TRATĂRII DUBLE

AVRAM IANCU de Lucian Blaga • TEATRUL NAȚIONAL DIN CLUJ-NAPOCA • Data reprezentației: 1 decembrie 1993 • Regia: Horea Popescu • Scenografia: Emilia Jivanov • Muzica: Adrian Enescu • Distribuția: Marius Bodochi (Avram Iancu), Emilian Belcin (Locotenentul Gratze), Virgil Müller (Locotenentul Schuler), Dorin Andone (Întâiul aghiotant imperial), Petru Dondoș (Simion), Vasile Iușan (Tatăl lui Iancu), Vistrian Roman (Ion Dragoș), Gheorghe M. Nuțescu (Președintele Comitetului Național Român), Ion Marian (Popa Păcală), Paul Basarab (Avocatul Duhu, Băieșul), Ileana Negru (Erji), Victor Nicolae (Ianoș, Sol ungur), Bucur Stan (Ghiuri, Sol ungur), Eugen Titu (Ianoș II), Gelu Bogdan Ivașcu (Moțul), Melania Ursu (Baba), Lucia Wanda Toma, Daniela Trifan, Doina Șoproni (Trei muntărițe), Sorin Misirianțu (Mocanul, Constantin), Petre Băcioiu (Moțul Ilie), Adrian Matioc (Lae), Ion Isaiu (Aghiotantul lui Iancu), Frederik Slavici (Vestitor).

După 58 de ani de la premiera absolută a piesei lui Blaga (premieră ce a văzut luminile rampei tot aici), Teatrul Național din Cluj a adăugat pe afișul său un spectacol omagial – **Avram Iancu**, regizat de Horea Popescu. Nu mă voi opri prea mult asupra „simplelor" coincidențe din pragul zilei de 1 decembrie (inaugurarea giganticei statui a Crăișorului, scăldată de reflectoare), cum nici asupra uralelor „vetriste" din timpul avanpremierei (ele nu fac obiectul cronicii). Totuși, trebuie precizat că spectacolul clujean a „căzut" exact pe o revărsare de patriotism transilvănean amplificat uneori cu tot dinadinsul.

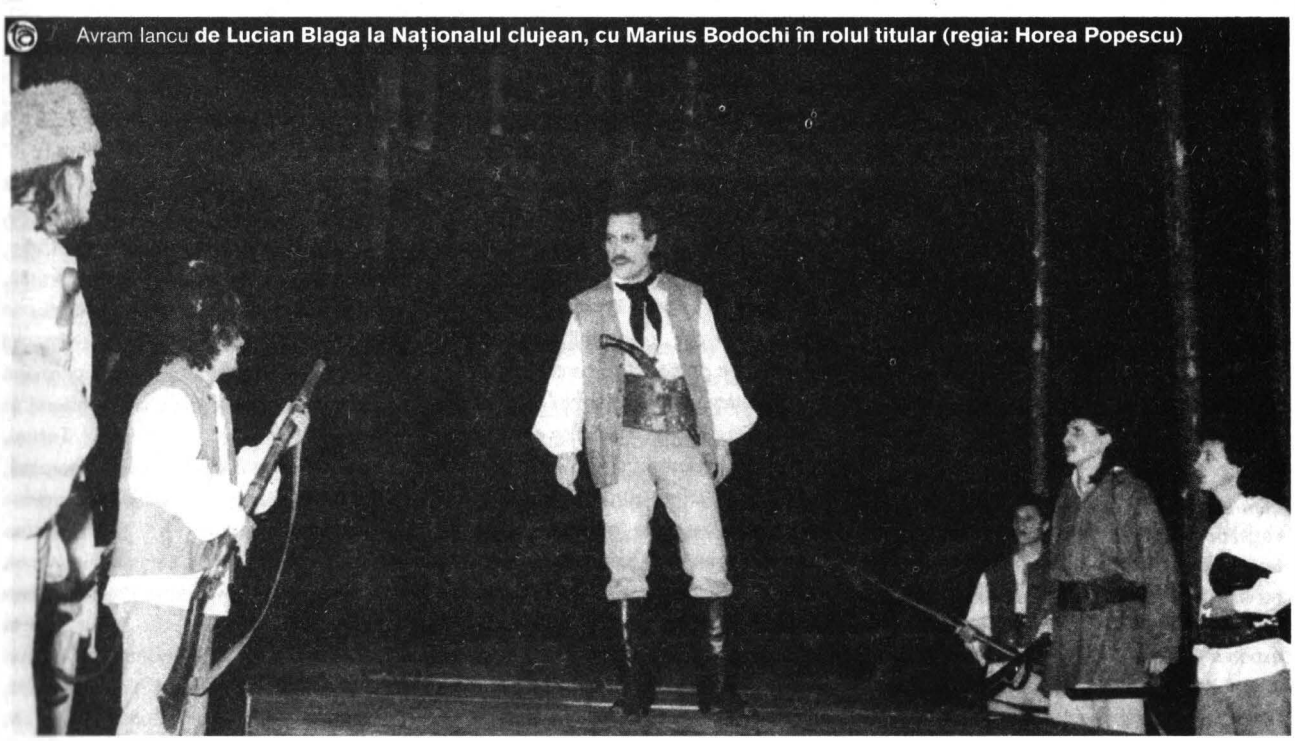
Contrar părerilor presei clujene, care prezenta includerea studenților Facultății de teatru a Universității de pe Someș ca pe o acțiune cel puțin temerară, privind interpreții și urmărind spectacolul i-am zărit în rândul unu tot pe dascălii lor, începând chiar cu Marius Bodochi, interpretul lui Iancu. Rolurile studenților acoperă mai degrabă o distribuție numeroasă, completată în anumite scene și de ostași ai unei unități militare din Cluj-Napoca.

Potrivit unei mărturisiri personale a lui Blaga, fiecare din eroii care populează piesa „a fost creat pentru a defini personalitatea tribunului". Montarea lui Horea Popescu se îndepărtează de acest deziderat al autorului, evitând cu abilitate (mai ales în partea a doua) monotonia ce ar putea surveni din tratarea predilectă a eroului central. Alături de creația admirabilă a lui Marius Bodochi, care își face din omniprezență un atu, am remarcat o alta, la fel de valoroasă: aceea a lui Vasile Iușan (Tatăl lui Iancu). Melania Ursu interpretează un personaj straniu (Baba), martor la tot ceea ce se întâmplă, proroc și refugiu în egală măsură. Absolut surprinzătoare e, în crâșmărița Erji, Ileana Negru. Viclenia și grația, dragostea și simțul dreptății, generozitatea și patima sunt tot atâtea caracteristici pe care Ileana Negru le „prinde" în creația sa. Meritul e cu atât mai mare cu cât aparițiile ei sunt episodice. Bine jucat e personajul Dragoș, cel dinspre care vine pericolul pervertirii, deși revenirea lui Vistrian Roman (preferatul de până mai ieri al odelor televizate) la Cluj nu e nici pe departe un triumf. Deocamdată beneficiază de roluri care servesc decontaminării...

Pitorescul personajului Popa Păcală reiese, probabil, din felul în care Blaga l-a descris, ca și din replicile sale, adeseori neobișnuite pentru o față bisericească. De altfel, autorul avertiza, doar la câteva zile după premiera din 1935: „... de aceea greșesc unii când văd în Popa Păcală pe însul care întruchipează aievea preoțimea din Ardeal, cum greșesc și cei care ar fi vrut să-i vadă pe aghiotanții imperiali mai «demni» și mai «milităroși»".

În general, spectacolul **Avram Iancu** de la Teatrul Național din Cluj-Napoca reușește (în chip fericit) o tratare atât în ansamblu, cât și la scara fiecărui personaj. Această tentativă se soldează în multe cazuri cu eșecuri actoricești și regizorale. Ceea ce **nu** e cazul montării de la Cluj a lui Horea Popescu.

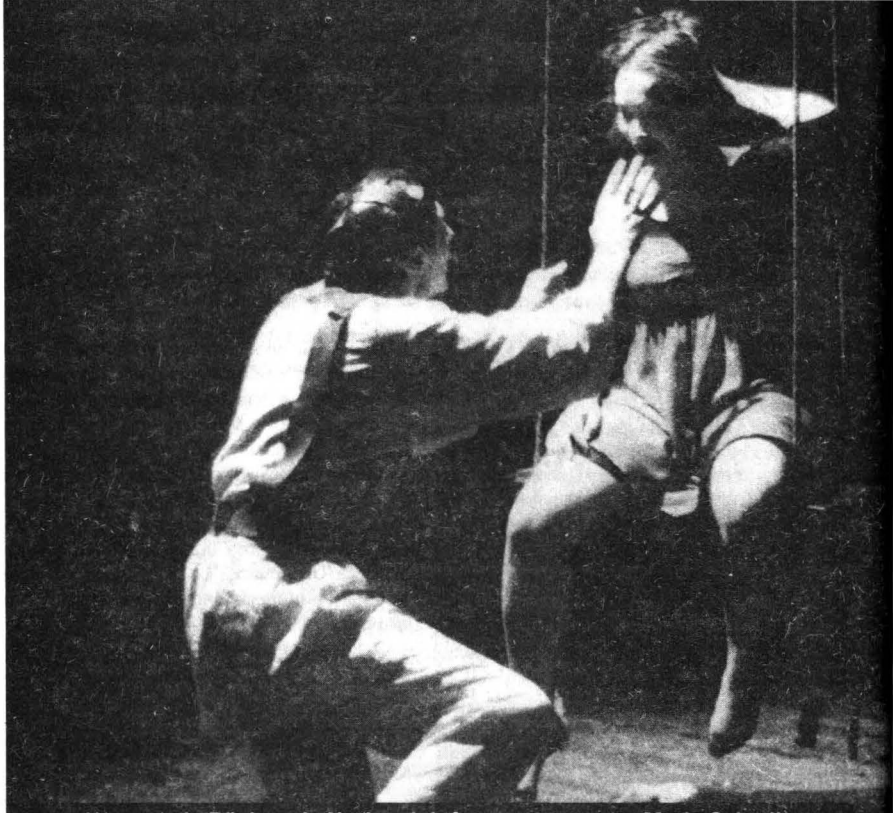
MIHAI CLAUDIU CRISTEA



Avram Iancu **de Lucian Blaga la Naționalul clujean, cu Marius Bodochi în rolul titular (regia: Horea Popescu)**

UN OM NORMAL

WOYZECK de Georg Büchner. Traducerea: Laura Dragomirescu şi Tino Geirun ● TEATRUL NAŢIONAL TÂRGU-MUREŞ ● Data reprezentaţiei: 7 ianuarie 1994 ● Regia: Axel Bagatsch (Austria) ● Costumele: Mihai Ciupe ● Distribuţia: Mihai Gingulescu (Woyzeck), Maria Schreiber (Marie), Cornel Răileanu (Căpitanul), Radu Bânzaru (Tamburul Major, Nebunul, Vânzătorul), Nicolae Cristache (Andres), Dan Glasu (Doctorul), Monica Ristea (Margreth). Spectacol realizat cu sprijinul Kultur Kontact, o iniţiativă a Ministerului Culturii şi Învăţământului din Austria.



Woyzeck **de Büchner la Naţionalul târgumureşean, cu Maria Schreiber (Marie) şi Mihai Gingulescu (Woyzeck); regia: Axel Bagatsch**

Un strămoş a lui Jacques îndărătnicul şi al Personajului ionescian din **Ce formidable bordel** este Woyzeck, victima întâmplării de a străbate, fatal surghiun, o frântură de lume şi de istorie. Mai mult de un secol îl desparte şi îl leagă în acelaşi timp pe **eroul** büchnerian – mărturisind frământarea unei conştiinţe încă neistovite de haos – de personajul absent, într-un total refugiu existenţial, evadat pe nesimţite până şi din pagina de literatură a scriitorului contemporan. Dar permanenţa tragică a unui destin nu motivează şi angajarea aceloraşi strategii umane de refuz sau împotrivire. Tot aşa cum tragedia, să spunem, nu condiţionează un regulament stilistic rigid. Plecând de la intuiţia unei parţiale identităţi de destin între Woyzeck din piesa lui Georg Büchner şi omul lumii contemporane în ipostaza lui de exilat în propriu-i univers devenit ostil, tânărul regizor austriac Axel Bagatsch simplifică la maximum (în spectacolul de la T.N. Târgu Mureş) dimensiunile dramatice (şi literare) ale personajului german, până la cele ale unei iluzorii condiţii de **om normal** într-o comunitate tarată de manii. De altfel, intenţiile regizorului sunt reluate explicit şi în programul de sală: „Woyzeck este nebun? Dimpotrivă, este singurul om normal într-o lume în care toţi sunt monomani". Noi nu ştim cât este de normal sau de anormal nici Personajul din **Ce formidable bordel,** care se refugiază într-o deplină muţenie, dar ştim că este un personaj exponenţial. Aici regizorul vienez a încurcat, se pare, borcanele, uitând că oameni normali în teatru nu există (şi cu atât mai puţin la începutul secolului trecut), ci numai personaje exponenţiale. Din păcate, Mihai Gingulescu întruchipează un Woyzeck om normal, atât de normal încât prezenţa lui devine aproape insesizabilă dramatic şi greu de motivat în montarea de la Târgu Mureş. Un ins cuminte, luat peste picior de „superiori", tras de urechi pentru că şi-a lăsat udul pe zidurile oraşului şi care îşi ucide logodnica necredincioasă din furie şi supărare interesează, desigur, prea puţin.

Ecouri parazit ale unor tipologii aparţinând literaturilor mai recente sacrifică prin Woyzeck un univers dramatic legat de tradiţia expresionismului, chiar dacă majoritatea celorlalte personaje ce intră în redramatizarea lui Axel Bagatsch izbutesc să concentreze un spaţiu (pre)expresionist, conturat cu asprime, în linii categorice. Din păcate, contrastul dramatic este unul mărunt psihologic, marcat de relaţia normalitate-anormalitate, şi nu unul cu proiecţii ontologice. În varianta dramaturgică a lui Alban Berg din opera **Wozzeck** accentul cade tocmai pe „a-normalitatea" de tip expresionist a personajului central, pe stările lui de anxietate, alternând viziuni delirante cu luciditatea şi fulguraţiile sumbre premonitorii ale deznodământului, totul sub efectul simbolic al unei sintagme pe care compozitorul însuşi a introdus-o în libret, printre cuvintele protagonistului: „omul este un abis". La rândul lor, şi celelalte personaje trăiesc obsesia schizoidă a contactului cu spaţiile abisale ale eternităţii: imortalitatea numelui, moralitatea obtuză, plăcerea de-o clipă, chinul mistic. Doctorul explodează cu entuziasm maniacal la fiecare pseudorevelaţie medicală ce-i întăreşte credinţa în puterea de a stăpâni iraţionalul, dar mai ales pe aceea că va deveni o celebritate nemuritoare; Căpitanul obsedat de trecerea timpului predică teoria virtuţii şi a activismului permanent; un băutor în cârciumă evocă nemurirea sufletului împleticindu-se cu o halbă în mână; în fine, păcătoasa Marie, logodnica lui Wozzeck îndură sfâşierea sufletească între neliniştea cărnii şi sentimentul că l-a trădat pe Isus. Evident, perspectivele exegezei se modifică, tensiunea dramei se localizează în zona adevăr-mistificare, autenticitate-pervertire.

În viziunea lui Axel Bagatsch, **Woyzeck** este organizată după doi centri simbolici, unul al utopiei cinice, vizualizat – ironic, bănuiesc – printr-o piramidă transparentă, luminoasă, într-un colţ al scenei, celălalt prin spaţiul stăpânit în marea majoritate a timpului de Marie, interpretată de actriţa germană Maria Schreiber (studentă, ca şi regizorul, la Teatrul „Pygmalion" din Viena). Totuşi, delimitarea celor doi poli nu este riguroasă, astfel încât senzaţia de dezordine devine persistentă, demascând precaritatea motivaţiilor în impunerea convenţiei. Apoi, alcătuirea eterogenă a scenei, talmeş-balmeşul de obiecte ce se însumează la dimensiunile unei scene încadrate pe trei laturi de public vin, ca o nefericită inspiraţie, să unească într-o mişcare continuă,

păstoasă, scenele scurte, eleganta înlănțuire poetică de secvențe din textul lui Büchner. Evident că numai între patul Mariei și piramida virtuții se putea petrece spirituala înfruntare dintre Doctor (Dan Glasu) și Căpitan (Cornel Răileanu), într-o scenă în care ambii actori evoluează corect, cu umor, uneori cu un surplus de umor onomatopeic, acoperind jocurile grațioase ale replicilor. Maniile sunt jucate cu gest explicit în registru comic și nu sunt lăsate să cadă singure, cu poezia lor, în comicul actului involuntar: „Dă-mi pulsul, Woyzeck, pulsul!... Rar, puternic, în salturi, neregulat". Nici exercițiul de dresaj al lui Woyzeck, ce trebuie să-și miște urechile, nu reușește, pentru că este făcut cu duritate, în tonuri strigate, nemaiauzindu-se cum limbajul începe pe neașteptate să se învârtă în gol, ca în drama absurdă. În vreme ce încăierările erotice ale Mariei cu Tamburul Major (Radu Bânzaru, remarcabil și în rolurile Nebunul și Vânzătorul) răzbat până spre poalele piramidei luminoase.

Dezordine generală și aglomerație obositoare, nici măcar ostentativă, ci numai din neglijență și din dorința sufocantă de a spune prea mult. Astfel, un coș cu mere roșii se rostogolește în debutul spectacolului în „dugheana" Mariei cea păcătoasă, cerceii găsiți de ea imită semnul falic, ca de altfel și forma cuțitului pe care Woyzeck îl va cumpăra pentru a-și ucide logodnica etc. (O sumedenie de simboluri erotice o vor însoți pe tânăra femeie interpretată aici de Maria Schreiber într-o manieră tumultuoasă și sportivă, cu o vitalitate la granița cu animalitatea, senzuală și nestăvilită, accentul dur germanic din rostirea ei în română adâncind trăsăturile specimenului.) Nu este destul de clar pentru ce se află în scenă rotunjoara și candida Margreth (Monica Ristea) și de ce o bruftuluiește cu atâta răutate pe zburdalnica Marie (chiar, de ce o fi așa de rea?), personajul fiind transformat dintr-unul conjunctural într-unul cu funcție episodică sistematică. La rândul lui, Woyzeck își va împlini hotărîrea funestă – cu grație, prin câteva consimțite dezmierdări de iatagan la beregată – într-un triunghi alb, întins pe podea, un fel de lăcaș privilegiat al justiției, din umbra marii piramide a virtuții...

În fine, tot felul de zorzoane adăugate unui text limpede, profund, menite să coloreze psihologic un univers a cărui dimensiune își revelează coerența. Tocmai pornind de la studiul unei tumultuoase psihologii abisale: Woyzeck, stăpânit dintru început de imaginea unui foc ce-nconjoară cerul și de „un vuiet de sus, ca de trâmbițe"! E de crezut că din acest punct se deznoadă drama lui Woyzeck, și nu din lehamitea de a urina în recipientele din laboratoarele fantastice ale Doctorului, sau din furia deznădăjduită a logodnicului înșelat. Axel Bagatsch, însă, vede un Woyzeck apatic-arțăgos, nici suficient de pregnant, nici suficient de absent, un ins docil, dar – trebuie s-o recunosc, și eu aș fi procedat la fel – ajuns la capătul răbdării.

SEBASTIAN-VLAD POPA

ÎNALTA CONJUNCTURĂ

VIZITA BĂTRÂNEI DOAMNE de Fr. Dürrenmatt. Traducere de H. Radian. Adaptare: Adina Zeev ● TEATRUL DRAMATIC GALAȚI ● Data reprezentației: 8 ianuarie 1994 ● Regia: Adrian Lupu ● Scenografia: T. Th. Ciupe ● Muzica: George Marcu ● Distribuția: Ioana Citta Baciu (Claire Zachanassian), Marcel Hârjoghe (Valetul), Mihai Mihail (Alfred III), Svetlana Friptu (Doamna III), Eugen Popescu Cosmin (Primarul), Aurelian Georgescu (Preotul), Vlad Vasiliu (Profesorul), George Serbina (Polițistul), Stelian Stancu (Cetățeanul 1), Gabriel Constantinescu (Cetățeanul 2), Dina Cocea (Femeia 1), Veronica Păpușă (Femeia 2), Lică Dănilă (Șeful de tren), Tamara Constantinescu (Ziarista), Marcel Bucur, Florel Popovici (Purtătorii de litieră).

Revenirea insistentă pe afiș, în ultima vreme, a piesei pe care Dürrenmatt o califica drept „comedia unei înalte conjuncturi" ne pune în situația de a ne întreba care este „conjunctura" care-i îndreptățește azi actualitatea. La câțiva ani după prima reprezentație cu **Vizita bătrânei doamne** (1956)*, explicându-și viziunile grotești asupra lumii căreia i-a negat accesul la măreția tragediei, autorul nota: „În secolul nostru cârpăcit nu există vinovați și nici responsabili. Nimeni n-a avut încotro și nimeni n-a vrut să... De noi se apropie doar comedia". Deplângând, cu alte cuvinte, nesocotirea legii morale, ilustrul scriitor helvet constata ridicolul refugiu în conjunctură, aptă să justifice la rigoare orice, chiar și crima. Acestui cinism sinucigaș a încercat el să-i detecteze mecanismele, „logica" dezastruoasă, pentru justa cumpănire a raporturilor dintre faptă și răsplată. **Vizita bătrânei doamne** este, din acest punct de vedere, un argument și o demonstrație.

O împrejurare absurdă și aparent fără ieșire obligă locuitorii micului orășel Güllen la un târg monstruos. Milionara Claire Zachanassian, sosită în urbe pentru a-și răzbuna tinerețea batjocorită, îi împinge la crimă, cumpărându-le conștiința cu promisiuni de belșug. Are sau nu dreptul s-o facă? Cine să judece? Legea, care n-a fost în stare să-i apere odinioară virtutea? Obștea, constrânsă de sărăcie? Nebuloasa stăruie în distribuirea vinovățiilor, ștergând diferențele dintre victime și călăi. Absurdă sau nu, „scuza" omorului trece pe seama împrejurărilor, făcând inutil orice comentariu. Profet lucid, Dürrenmatt avertizează asupra consecințelor crizei morale, repudiind regula compromisului justificat: înalta și „sfânta" conjunctură care ne alienează perfid. Piesa rămâne prin aceasta o provocare a voinței noastre de apărare.

Multă vreme, acest excepțional text n-a fost scutit de interpretări critice cu accente sociologizante. Mitul lumii ca junglă, al adversității dintre societatea leviatanică (evident capitalistă) și individul strivit, lipsit de apărare, au creat confuzie în privința adevăratului sens al piesei. Redescoperirea ei pe temeiul aluziilor superficiale la „dictatura milioanelor" ni s-ar părea, de aceea, minoră. La Teatrul Dramatic din Galați, care trebuie felicitat pentru curajul de a „ataca" partitura, regizorul Adrian Lupu și scenograful T. Th. Ciupe au meritul de a nu fi exagerat în această direcție. Deși inițial sesizăm o „pedală" menită să îngroașe paupertatea disperată a güllenezilor, spectacolul este în general onest față de substanța piesei. Din mărturisirile regizorului și ale echipei sale am înțeles că grija preponderentă a fost de a umaniza „maleficul" personaj și lumea măruntă a târgului în care poposește, pentru a face poate drama mai palpabilă și a ne revela, prin paradox, absurdul situației. Ca atare,

* Premiera bucureșteană a avut loc în februarie 1963, la Teatrul Național.

Claire Zachanassian nu este o apariţie diabolică, de coşmar, marcată de multiplele ei infirmităţi (protezele nu sunt la vedere), actriţa Ioana Citta Baciu fiind, prin datele ei naturale, mai degrabă fragilă decât autoritară. Nu epatează exagerat nici prin vestimentaţie, şi nici nu e prea excentrică, excepţie făcând saxofonul la care cântă undeva în penumbră, grav şi ameninţător. Cinismul ei e jucăuş. Are, în schimb, câteva sincere excese de sentimentalism şi îşi maschează uneori cu greu duritatea impusă. Într-un moment de-a dreptul liric (idila de la leagăn) lasă impresia că ar putea chiar să-l ierte pe acela care-i întinase iubirea şi, dacă desenul scenic ar fi fost aici mai riguros, am fi putut chiar accepta reveria eroinei. Plimbarea în litieră nu este nici ea spectaculoasă, amestecând grotescul exhibiţiei cu drama umilirii, iar absenţa din scenă a sinistrului coşciug cu care Doamna descinde în urbe lipseşte atmosfera de un element important al suspansului şi groazei. Personajul pare a se juca pe sine iar actriţa îşi trădează prea des preaplinul afectiv pentru care pledează convingător emoţionanta scenă a nunţii visate. Imaginată astfel, fără intenţii şocante, Claire Zachanassian încetează să domine atmosfera în partea a doua a spectacolului, când autorul, ocupându-se mai mult de reacţiile celorlalţi, o scoate din scenă. Presiunea prezenţei sale distrugătoare nu se mai resimte acum. Nici chiar III, iubitul condamnat la moarte, căruia Mihai Mihail îi conferă o mişcătoare simplitate, nu pare a simţi gheara fiarei. Pentru restul personajelor care întruchipează comunitatea ameninţată, regizorul propune imaginea globală a unei colectivităţi amorfe, marcată de laşitate şi frică. Grija pentru mişcarea ansamblului e vădită şi eficace, deşi, de la un punct, păgubitoare pentru diferenţierea reacţiilor celor ce reprezintă aici instituţii publice. Între primarul care-i sugerează condamnatului sinuciderea (Eugen Popescu Cosmin face totuşi efortul de a se detaşa de „mase") şi dascălul sau preotul care mai nutresc unele îndoieli, diferenţele se şterg, sunt înghiţite de tonul general demagogic, care nu acoperă decât o parte din semnificaţiile atitudinilor. „Toţi pentru unul şi unul pentru toţi", songul care le etichetează fuga de răspundere, este în schimb bine plasat. Autorul a indicat pentru marcarea complicităţii treptate la crimă arborarea grotescă a aceloraşi pantofi galbeni; în spectacolul gălăţean ni se propune o adevărată uniformă. Ea reproduce iniţial costumul valetului miliardarei, simbol destul de la-ndemână am zice, dacă de sub jiletcile vărgate n-ar ieşi, în final, spilcuiala funebră a unor ciocli cu papion, bizar pluton de execuţie care atacă folosind picioarele scaunelor şi dansează cu destulă eleganţă. Spectacolul ar vrea să spună aici şi ceva despre împovărarea conştiinţelor, dar desenul spectral al unor mişcări dezordonate, care rup din timp în timp ritmul, nu este deocamdată precizat. Uitând-o în schimb complet şi fără scuze pe eroina sinistrei întâmplări, regizorul ne-a lipsit de şansa de a vedea în final reacţiile acesteia, ajutat, ce-i drept, şi de greşala light-designerului care, în acest spectacol, manifestă şi alte excese de obscuritate.

Dacă am comentat cu dus-întors reprezentaţia gălăţeană a acestei atât de dificile piese este, indiscutabil, pentru că ea ne-a interesat. Ca propunere, ca prestaţie a trupei într-un efort remarcabil de omogenizare, ca încercare de armonizare a contribuţiilor creatoare între care aceea profesionistă şi adecvată a scenografului T. Th. Ciupe se cere menţionată alături de muzica originală compusă de George Marcu şi executată **live** de trupa de el îndrumată. O mai bună susţinere a tensiunii, ca şi o mai sigură repartizare a centrelor de greutate (unul ratat e relatarea mincinoasă a ziaristei) pot spori dramatismul şi forţa de impact a acestui spectacol primit atât de entuziast de public la premieră.

DOINA PAPP

P.S. Ne-au făcut o mare plăcere reproducerile după Otto Dix din caietul-program, ca şi textele literare cu rol de repere culturale şi de atmosferă, dar ar fi fost, credem, şi mai utile câteva informaţii despre autor şi opera sa.

PREMIERĂ PE ŢARĂ

MELO-SEXY BULEVARD

PRINŢUL NEGRU de Iris Murdoch. Traducere de Antoaneta Ralian ● TEATRUL „NOTTARA" ● Data reprezentaţiei: 13 ianuarie 1994 ● Regia: Cornel Todea ● Decoruri: Nicolae Ularu ● Costume: Mihaela Ularu ● Muzica şi ilustraţia sonoră: Dinu Giurgiu ● Distribuţia: Ştefan Iordache (Bradley Pearson), Ion Haiduc (Francis Marloe), Constantin Cotimanis (Arnold Baffin), Dana Dogaru, Emilia Dobrin (Rachel), Cristina Stoica, Lia Bugnar (Julian), Camelia Zorlescu (Priscilla), Victoria Cociaş (Christine), Sorin Cociş, Bogdan Vodă (Poliţiştii).

Privind şi, mai ales, ascultând cele ce se întîmplau pe scenă în ambiţioasa premieră pe ţară a Teatrului „Nottara", singurul lucru care mi-a venit în minte a fost faimoasa concluzie a ardeleanului aflat faţă în faţă cu girafa: „Aşa ceva nu există!". Am încercat mai apoi să-mi „conceptualizez" perplexitatea, dar operaţiunea a avut ca unic rezultat un şir de întrebări, sortite, probabil, să rămână fără de răspuns. De ce o fi ţinut renumita prozatoare Iris Murdoch să-şi transforme romanul – **successful,** bănuiesc, şi, bănuiesc iarăşi, pe bună dreptate – într-o întocmire dramaturgică aproximativă, lălâie şi nesărată, deşi piperată cu „sex" şi „poliţisme"? De ce o fi ţinut Teatrul „Nottara" s-o joace, când ar fi putut găsi, chiar în genul melo-sexy-bulevard pe care a început să-l cultive, poate mai insistent decât alte teatre, produse mult mai, aşa zicând, serioase? De ce regizorul Cornel Todea nu s-a hotărît să trateze "opera" fie în registru grav, fie în cheie ironică, şi a alternat cele două posibilităţi conform unei logici dramatice care (mie, cel puţin) îmi scapă? De ce sunt atât de impersonale ori de ţipătoare costumele? De ce a acceptat Ştefan Iordache să-şi inaugureze reapariţia pe scena bucureşteană printr-un rol care, afară de faptul că nu i-a dat (sper!) nici o bătaie de cap, nu poate ispiti prin nimic un actor cu talentul şi palmaresul unui fost Hamlet şi Maestru? (Apropo de... Margareta, n-ar merita Ştefan Iordache un Faust?) De ce...? Dar ce să mai vorbim!

Toate acestea nu vor să spună că n-am văzut, slavă Domnului, spectacole mult mai proaste, mai inutile, mai rău jucate etc. – chiar şi la „Nottara". Dar nu asta e problema.

ALICE GEORGESCU

O MONADĂ DRAMATURGICĂ

CAII LA FEREASTRĂ de Matei Vişniec ● TEATRUL MIC ● Data reprezentaţiei: 12 ianuarie 1994 ● Regia: Nicolae Scarlat ● Scenografia: Dragoş Buhagiar ● Distribuţia: Ana Scarlat (Mama, Fiica, Soţia), Ioan Chelaru (Mesagerul, Personajul cu Toba), Claudiu Istodor (Fiul, Tatăl, Soţul).

foto: Cornel Lazăr

Ana Scarlat şi Ioan Chelaru în Caii la fereastră **de M. Vişniec la Teatrul Mic (regia: Nicolae Scarlat)**

Piesă de tinereţe a veteranului noii generaţii (?) de dramaturgi români, **Caii la fereastră** are, în sfârşit, parte la Teatrul Mic de premiera ce ar fi trebuit să se petreacă, acum aproape un deceniu, la „Nottara", fiind atunci suspendată, chiar în ziua reprezentaţiei, din cauza plecării lui Matei Vişniec în străinătate. Înfăptuită graţie Premiului „Horia Lovinescu", decernat în anul 1992 dramaturgului de către Grupul de societăţi „Glob R", condus de Radu Dumitru, şi de către revista „Teatrul azi" – premiu constând în subvenţionarea montării acestui text anume –, inedita recuperare i-a oferit regizorului Nicolae Scarlat ocazia de a continua fidela şi fertila investigare scenică a scrierilor lui Vişniec. Acestea alcătuiesc deja, poate nu atât un univers, cât o monadă dramaturgică, definită de perceperea acută a absurdului ce guvernează relaţiile dintre oameni, fie ele strict interpersonale, intime (în sens larg), ori înălţate, prin jocul întâmplărilor, la rangul de Societate, Politică, Istorie etc. Nu altul este demersul în cazul textului în discuţie; aici, trei episoade „familiale", plasate în trei momente istorice diferite dar având în comun fundalul unui război mai mult sau mai puţin ilustru, servesc descrierii efectelor deopotrivă tragice şi groteşti ale spiritului belicos în acţiune. Sub privirile îngrijorate, plictisite ori perplexe ale Mamei, Fiicei şi Soţiei (puţin convingătoare, din pricina vocii neîncălzite ori a tracului, în primul rol, Ana Scarlat evoluează satisfăcător, cu accente bine marcate, în celelalte două), Fiul, Tatăl şi, respectiv, Soţul (diferenţiind inteligent ipostazele, într-un continuu crescendo, Claudiu Istodor dă un veritabil recital în cea din urmă) elogiază, fiecare în felul său, măcelul organizat; realitatea sordidă, evocată şi ilustrată sarcastic de Mesager (jucat savuros, cu subtilitate şi umor sec, de Ioan Chelaru) îi contrazice însă prompt, sancţionându-i printr-o moarte lipsită de glorie. Dezavantajată de un anume tezism, pe care absurdul graţios-temperat al replicilor nu reuşeşte să-l estompeze, piesa nu este printre cele mai izbutite ale lui Vişniec; rigoarea construcţiei şi virtuozitatea dialogurilor, specifice scrierilor dramaturgului, o fac însă, oricum, interesantă. Interesantă, desigur, mai ales pentru spectatori, mulţumită montării simple, de o elegantă austeritate, a lui Nicolae Scarlat, căreia scenografia expresivă a lui Dragoş Buhagiar îi construieşte cadrul plastic ideal.

Prin **Caii la fereastră,** Teatrul Mic dovedeşte că programul său de susţinere a dramaturgiei româneşti contemporane, program neformulat explicit, dar urmărit cu anume consecvenţă, are şanse să devină, eventual, atrăgător.

ALICE GEORGESCU

COMEDIE CĂZNITĂ ÎN CHEIE PARODICĂ

HANGIŢA de Carlo Goldoni. Traducere de N. Al. Toscani ● TEATRUL „ANDREI MUREŞANU" din SFÂNTU GHEORGHE ● Data reprezentaţiei: 12 decembrie 1993 ● Regia: Ion Cibotaru ● Scenografia: Nicu Constantinescu ● Muzica: Mădălina Florescu ● Coregrafia: Benkö Gizella ● Distribuţia: Valeriu Andrei (Cavalerul), Dan Turbatu (Marchizul), Ştefan Alexandrescu (Contele), Valentina Buzdugan (Mirandolina), Ileana Surdu (Prima actriţă, Ortensia), Ina Andriucă (A doua actriţă, Dejanira), Roxana Comşa (A treia actriţă), Vasilica Răileanu (A patra actriţă), Keresztes Enikö (A cincea actriţă), Sergiu Aliuş (Fabrizio), Tiberiu Tudoran, Nicolae Croitoru (Servitorul).

Nu ştim câte dintre teatrele ţării s-au încumetat să-l omagieze pe Carlo Goldoni – unul dintre cei mai importanţi comediografi ai teatrului universal – cu prilejul comemorării a două secole de la trecerea lui în nefiinţă şi, totodată, în nemurire. Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe a făcut-o montând celebra comedie **Hangiţa.** Faptul că direcţiunea a decis să marcheze acest important eveniment cultural printr-o premieră e de salutat. Felul, însă, în care regizorul Ion Cibotaru – secondat, neinspirat, de scenograful Nicu Constantinescu – a realizat această premieră e discutabil şi amendabil în multe dintre compartimentele sale. În primul rând, ne referim la ideea organizării în hanul Mirandolinei a unui carnaval burlesc, la care participă inclusiv chelnerii şi bucătarii şi care, în mod paradoxal, din element dinamizator în intenţie, devine o frână în calea derulării acţiunii, alertă de felul ei din scriitură. Carnavalul, altoit în mod artificial pe fundalul unei muzici fără nici o legătură cu Carlo Goldoni şi epoca lui, n-are nici un haz, fiind de o platitudine supărătoare. E un leit-motiv anost şi agasant prin repetare, ce se lipeşte anevoie pe trupul spumoasei comedii goldoniene şi în care versurile (semnate de Radu Macrinici) sună cam în felul următor:

„Veniţi, veniţi la cel mai han / Veniţi ca-n fiecare an / Veniţi pe jos sau cu drezina / La han la Mirandolina". Noi am fost la hanul Mirandolinei – dovadă, rândurile de faţă – şi n-am prea înţeles nici rostul carnavalului, şi nici necesitatea cântecului. Spectacolul, lipsit de unitate stilistică, pare a avea, totuşi, ca notă dominantă, parodia, pe alocuri căpătând însă caracter de vodevil neaoş, de parcă pe scenă s-ar juca Alecsandri. Dar cea mai mare hibă a acestui spectacol căznit, de pretinsă comedie, în care comicul, existent în scriitură, se sufocă din cauza excesului de imaginaţie inadecvată, este pilonul în jurul căruia se învârteşte acţiunea: Cavalerul. Acesta, în interpretarea ţeapănă, rigidă a lui Valeriu Andrei (actorul are momente penibile, când nu mai ştie cum să-şi folosească mâinile, ca amatorii), e lipsit de relief artistic. Misoginismul personajului care, în cele din urmă, se converteşte la dragoste (eşuând în insucces, căci Mirandolina preferă să se mărite cu Fabrizio), e conturat unidimensional, pentru că actorul – în această postură – e lipsit de vervă comică şi este eliptic de personalitate până la limita unei platitudini jenante. Din păcate, el o atrage în jocul său anost şi pe Valentina Buzdugan (Mirandolina), ale cărei frumuseţe şi prospeţime nu pot compensa lipsa de experienţă scenică şi nici greşita îndrumare regizoraiă. Că actriţa ar fi putut lua acest examen dificil cu o notă de trecere, accentuând latura exuberantă a personajului şi dinamizându-l, se vede limpede din unele scene în care îl are ca partener pe Sergiu Aliuş, un Fabrizio credibil, bine şi cu haz compus, şi chiar pe Tiberiu Tudoran (Servitorul), şi el într-o evoluţie parodică. Dar n-a fost să fie... Din lipsă de imaginaţie şi inventivitate, scenograful a comasat întreaga acţiune într-un singur spaţiu de joc – un bar de zi cu scaune înalte –, iar regizorul a uitat să taie sau măcar să adapteze o replică inadecvată locului în care a plasat întreaga acţiune: „Niciodată n-am să mai pun piciorul în camera dumitale", spune un personaj feminin. În care cameră? Costumele sunt, şi ele, lipsite de unitate stilistică.

Caracterul parodic al spectacolului, cu vădite note caricaturale, se vede şi din felul în care e conceput cuplul celor două actriţe – Ortensia (Ileana Surdu) şi Dejanira (Ina Andriucă) – bine sudat şi interpretat, împins, din păcate, de regizor spre manifestări isterice, acute şi, pe alocuri, vulgare. Nu ştim de ce (înclinăm a crede că tot carnavalul e de vină), în viziunea lui Ion Cibotaru, actriţele, din două la număr, s-au multiplicat la cinci. Probabil, Goldoni n-a avut simţul măsurii şi nici pe cel al proporţiei dintre rolurile de bărbaţi şi cele de femei, aşa că acum, la două secole după moartea sa, trebuia corectat şi recompus. S-a dovedit, doar, că autorii cei mai docili sunt clasicii...

Dacă ele ar fi fost în spiritul autorului şi, mai ales, în folosul comediei, n-am fi avut, desigur, nimic împotriva numeroaselor invenţii şi contribuţii regizorale. Că nu-i aşa, se vede şi cu ochiul liber al spectatorului de rând, care n-a prea râs şi nici n-a prea aplaudat la premieră; cu excepţia ultimului act, în care intriga se limpezeşte prin voinţa autorului, regizorul nemaireuşind s-o încurce şi nici s-o estompeze. O notă bună, pentru siguranţa şi eleganţa evoluţiei, se cuvine a fi acordată lui Ştefan Alexandrescu (Contele) şi lui Dan Turbatu (Marchizul), tandem ce evoluează în cheie realist-comică (altă şcoală, alt stil de joc!). Ultimul, în momentele în care evoluează în... alte companii, nu se poate abţine să n-o mai cotească şi prin porumbişte, caricaturizând voit şi mai puţin inspirat.

Inadecvarea la comedia goldoniană se vede şi-n anumite găselniţe regizoral-scenografice: supradimensionarea absolut gratuită şi ilogică a unor elemente de recuzită (batista uriaşă măsurând metri de pânză şi balonul damigenei de 50 l) fără a se obţine efectul comic pe care s-a mizat. Poante în sine, uşor puerile şi cam atât.

Actorii şi chiar figuranţii s-au dovedit supuşi şi dispuşi la eforturi, s-au investit muncă şi pasiune, nervi şi energie şi, nu în ultimul rând, voinţă şi chiar talent. Zadarnic.

DIMITRIE ROMAN

Moment din Hangiţa de Goldoni la Teatrul „Andrei Mureşanu" din Sfântu Gheorghe (regia: Ion Cibotaru)

P.S. După spectacol, pe scenă, în prezenţa consilierului şef al Inspectoratului de Cultură al judeţului Covasna, domnul Petre Străchinaru, a directorului teatrului, prozatorul Radu Macrinici, şi a actorilor Sebastian Comănici şi László Károl (de la Teatrul Maghiar din localitate), spectatorii au asistat la festivitatea aniversării a 50 de ani în slujba teatrului românesc ai minunatului actor Ştefan Alexandrescu, care în curând va împlini venerabila vârstă de 70 de ani. Au fost evocate personalitatea actorului, aportul său creator şi mai ales pasiunea lui constantă pentru teatru. Evenimentul, pentru a cărui sărbătorire conducerea teatrului merită felicitări, a fost marcat şi de o expoziţie pe aceeaşi temă, amplasată în holul teatrului şi care a cuprins imagini ale unor personaje întrupate de Ştefan Alexandrescu, întotdeauna cu siguranţa actorului dotat cu har, pe scena Teatrului Naţional din Iaşi, a Teatrului Dramatic din Braşov şi a celui în care, renunţând la pensie, lucrează şi creează în prezent.

Se vede că în materie de comemorări şi de aniversări Teatrul „Andrei Mureşanu" stă bine. Nu-i suficient însă, mai este nevoie încă de ceva, de ceva esenţial şi indispensabil.

Aşteptăm cu nădejde viitoarele premiere.

FLUTURII N-AU FOST ELIBERAȚI

FLUTURII SUNT LIBERI de Leonard Gershe. Traducerea: Miklós Vajda ● TEATRUL DE STAT DIN ORADEA, secția „Szigligeti Ede" ● Data reprezentației: 26 august 1993 ● Regia: Kati Gábor ● Decoruri și costume: Maria Hațeganu ● Muzica: Sándor Ari Nagy ● Distribuția: Levente Kovács (Ralph Austin), Júlia S. Molnár (Jill Tanner), Ida F. Bathó (Mrs. Baker), Vilmos Meleg (Don Baker).

Cu vreo două decenii în urmă, am văzut ecranizarea americană a piesei **Fluturii sunt liberi,** avându-i ca protagoniști pe tinerii Edward Albert și Goldie Hawn. Sunt convins că foarte mulți ar fi dorit să vadă și pe scenele noastre această simpatică piesă în patru personaje; ochii vigilenți ai cenzurii nu îngăduiau însă ieșirea la rampă a unui spectacol cu eroi handicapați, neco-respunzători etaloanelor omului nou făurit de societatea comunistă. De aceea, includerea textului în repertoriul trupei „Szigligeti" a Teatrului de Stat din Oradea e binevenită, îmbogățind cu o picătură americană fluviul repertorial preponderent est-european al instituției. Sprijinul (financiar și material) acordat realizării acestei producții teatrale de către firma Coca-Cola a facilitat soluționarea tergiversărilor în jurul drepturilor de autor și s-a concretizat și în inundarea afișului, a programului de sală și a scenei cu reclamele roș-celebre cu inscripția Coca-Cola. Se poate spune chiar că și-a pus amprenta asupra montării, după cum vom arăta mai jos.

Spațiul de joc conceput de Maria Hațeganu este microcosmosul unui tânăr american oarecare (în general), al unui rocker (în particular). Există în permanență, în cursul evoluției acțiunii, o tendință de adaptare a personajului principal la coordonatele spațiale ale camerei închiriate, ca un ins picat într-o încăpere necunoscută. Particularitatea constă în faptul că cel în cauză e nevăzător. Spuneam că interiorul pare al unui rocker – unul din „pereți" e plin de postere multicolore. Aici însă s-a strecurat o neatenție: dacă ne aflăm în plin New-York, fapt ilustrat și de planul doi al decorurilor (pe o pânză uriașă sunt pictate siluetele unor zgârie-nori), cum de-au ajuns printre afișele de filme și portretele unor staruri americane vreo trei postere tipărite la noi, încă în anii dictaturii? Pereții „camerei" sunt executați din rame lemnoase cu plasă de rabitz. Această soluție mi se pare sărăcăcioasă, negrăitoare în contextul spectacolului. Cred că nu mai trebuie să spun că totul e muruit cu abțibilduri Coca-Cola; pe lângă aceasta, pe scenă sunt expuse la vedere și câteva navete de plastic cu inscripția Coca-Cola, iar interpreții beau pe nesăturate aceeași licoare „imperialistă".

Tihna tânărului Ralph, retras în odaia închiriată cu scopul de-a sta cât mai departe de familie, e tulburată de apariția tinerei Jill, care scoate din „țâțâni" ordinea interioară și exterioară a eroului. Noua ordine instaurată e tulburată, la rândul ei, de apariția pe neașteptate a mamei și, mai târziu, a prietenului de ocazie al lui Jill. Cei trei nou-veniți, incompatibili cu structura-i sufletească, vor fi caracterizați de Ralph drept „handicapați sentimentali". Totul se termină însă „happy", după ce bietul singuratic (care nu-și pierde nici un moment încrederea în sine!) mai că este călcat în picioare de ceilalți trei, storcând puțină jilăveală din ochii spectatorilor.

Spectacolul regizat de actrița Kati Gábor nu aduce nimic nou pe tărâmurile orădene, alăturându-se strâns seriei montărilor șterse din ultimii câțiva ani; nu trebuie însă pierdute din vedere, totuși, cele două-trei realizate impecabil pe stagiune. Din păcate, **Fluturii...** nu este un spectacol remarcabil. Cele două greșeli mari ale regiei sunt că ia în derâdere handicapul eroului principal (vezi momentul în care Jill îi descoperă invaliditatea, suprasolicitat comic până la a stârni râsete în sală) și că se rezumă doar la călăuzirea scenică a actorilor.

Vilmos Meleg, un actor cu multiple valențe interpretative, în rolul episodic al boemului regizor amator de spectacole new-yorkeze underground, ne-a demonstrat din nou seriozitatea și talentul cu care se apleacă asupra fiecărei partituri, fie ea cât de mică, aducând culoare în acest spectacol cenușiu. În rolul mamei exagerat de grijulii, fermă în deciziile luate, cu tendințe de impunere forțată a propriei voințe asupra fiului, Ida F. Bathó este cea mai convingătoare interpretă a montării. Zvăpăiata Jill, în concepția actriței Júlia S. Molnár, se comportă față de noua sa cunoștință masculină strident, într-un mod lipsit de feminitate; se metamorfozează greu în fată iubitoare. În cel mai generos rol interpretat de la absolvirea facultății, Levente Kovács jr. nu depășește limitele datelor din text, fiind un tânăr orb stăpân pe sine, moralicește mult deasupra celorlalte personaje. Neîmbogățirea premiselor dramaturgice nu este însă vina actorilor, ci exclusiv a regiei. Aceasta din urmă nu dă semne de descătușare postdecembristă, nici de zburdălnicie tinerească, țintuind **Fluturii...** în insectarul montărilor cuminți.

STRACULA ATTILA

FĂCÂND CA TOȚI DRACII

BIGAMUL după Ray Cooney. Traducerea și adaptarea: Radu Sas ● TEATRUL MIC ● Data reprezentației: 27 decembrie 1993 ● Regia: Cristian Ioan ● Scenografia Gabi Cernescu ● Distribuția: Dan Condurache (John Smith), Mihai Dinvale (Stanley Gardner), Dana Dembinski (Mary Smith), Cătălina Mustață (Barbara Smith), Nicolae Pomoje (Troughton), Eugen Cristian Motriuc (Bobby), Patric Petre Marin (Posterhouse), Niki Ieremciuc (Fotoreporterul).

Nu știu dacă expresia **a face ca toți dracii** trebuie să implice, obligatoriu, ceva **peiorativ.** Mi se pare mai potrivită ca **superlativ** pentru acel gen de exhibare care aproape că nu mai ține cont de nimic, ajungând la performanțe neverosimile, nu numai dar și acrobatice, străine muritorului de rând. Acesta ar putea cel mult să facă ceva rău, **ca dracu',** dar nu **ca toți dracii,** expresia consacrând o performanță extra-ordinară, bazată pe resurse practic ine-puizabile și de un efect irezistibil. E exact ceea ce face Dan Condurache în rolul bigamului șofer de taxi John Smith din piesa lui Ray Cooney, suculent adaptată de Radu Sas.

Sigur că pentru a putea să faci **ca toți dracii** trebuie să ai **pe ce,** trebuie să ai la îndemână o farsă demnă de un Feydeau sau Labiche, așa cum și este această piesă de o impecabilă construcție a mecanismului comic, dincolo de licențiozitățile ei, la urma urmelor „tradiționale". Punerea în scenă beneficiază de o scenografie (Gabi Cernescu) pe cât de simplă pe atât de sugestivă pentru locuințele-tip, având același „stil" de interior în diversele cartiere ale Londrei. Iar meritul principal al regiei constă în a nu fi pus nici o stavilă funcționării mecanismului comic, înlesnindu-i doar nebunească desfășurare, aidoma cursei unui taxi care nu mai ține cont de nici un polițist, de nici un stop și de nici o intersecție, pentru a ajunge totuși cu bine și la timp la destinație. Fie și fără prea multe nuanțe, căci imaginile devin ele însele fugare și greu de reconstituit într-o astfel de cursă contra cronometru. Mai ales că va fi vorba nu de unul, ci de doi polițiști, plini de importanța funcției (Nicolae Pomoje și Patric Petre Marin), de două neveste, una mai cicălitoare decât alta (Dana Dembinski și Cătălina

Mustață), de un prieten care trece mereu drept altcineva (Mihai Dinvale) și de un june homosexual (Eugen Cristian Motriuc) care-l va face și pe bigamul nostru să treacă drept... altceva.

Că nu rămânem cu mai nimic după spectacol sau că-l vom uita chiar după câteva zile e iarăși adevărat. Dar asta după ce ne-am deconectat în lege timp de aproape două ore, ceea ce nu mi se pare deloc puțin. Nici pentru sănătatea trupului, nici pentru aceea a minții. Drept care socot benefică și investiția coproducătorului acestui spectacol, Tofan Grup S.A. Căci între reprezentațiile care aduc lumea la teatru și cele care gonesc lumea din teatru se cuvine să n-avem nici o ezitare, în favoarea celor dintâi.

Face el, Dan Condurache, **ca toți dracii,** mai și **sare peste cal,** dar merită să fie văzut.

VICTOR PARHON

Bigamul **de R. Cooney la Teatrul Mic (regia: Cristian Ioan)**

Seara de ajun a Crăciunului m-a prins în rândul doi al sălii Teatrului Mic. Motivul? O reprezentație cu piesa **Bigamul** de Ray Cooney, la care abia am găsit bilet.

O inimă proiectată de reflectoare pe cortina roșie, o melodie „Queen" s-au dorit un preambul la atmosfera spectacolului...

Un critic englez, întâlnit în programul spectacolului, susține că, la fel ca și Shakespeare, Cooney aparține esteticului, criticul care neglijează subiectele de mâna a doua fiind, mai degrabă, un pedant decât un estet. Părerea mea e că esteticul nu admite, totuși, valori de mâna a doua. Deci nu subiectul e de vină, cum spun unii, ci tratarea lui.

Interpretarea desăvârșește efectul prin exagerări gestice. Aproape că o interpretare mai puțin „angajată" ar fi salvat spectacolul. Spectatorului i se arată totul, nu i se lasă nici o posibilitate de interpretare proprie. Dana Dembinski și Cătălina Mustață (cele două soții) își joacă bine rolurile. Cu mult mai puține exagerări decât Dan Condurache, altfel stăpân absolut al personajului său. Totuși, în final, o dată cu acumularea încurcăturilor, jocul mult prea încărcat al actorilor creează o atmosferă grotescă. O mențiune pentru Eugen Cristian Motriuc, în rolul unui vecin homosexual, cu un joc agreabil și natural.

Bigamul e un spectacol la care se râde. Își atinge scopul. Dar se râde uneori forțat.

IOANA COSTIN

O „COMEDIE ÎN CARE SE MĂNÂNCĂ"

(citat din afișul spectacolului, sponsorizat de „Evenimentul zilei")

După cum aflăm din programul spectacolului, piesa a avut săli pline oriunde a fost reprezentată – Londra, Paris, Budapesta, Frankfurt, New York.

Discuțiile privind valoarea textului și a spectacolului bucureștean rămân deschise, mai ales din perspectiva criticii de teatru. Iată ce spune publicul:

„O comedie drăguță, probabil prea țipată, prea șarjată. Este părerea mea, dar poate că sunt prea bătrână, poate că tineretului îi place. Mi-a oferit însă un moment plăcut".

„Subiectul e comercial, dar interpretarea m-a satisfăcut pe deplin. Consider că este o reușită. Spectacolul va ține mult timp stagiunea deschisă. Constat, totuși, că premierele nu sunt atât de numeroase ca acum un an sau doi. M-a surprins faptul că la Teatrul Național nu s-au reluat **Rivalii** sau **Goana după fluturi,** pe care doream să le văd".

„Este unul dintre spectacolele cele mai bune pe care le-am văzut până acum și cred că va avea spectatori multă vreme de aici încolo".

„Vin la teatru pentru prima dată după mai mulți ani. Spectacolul este foarte bine jucat, dar mă întreb cum a putut prelua Teatrul Mic o asemenea piesă. În timpul studenției am văzut aici spectacole excepționale. Nu știu ce se întâmplă..."

„A fost frumos, mi-a plăcut interpretarea. Am venit pentru Dan Condurache".

„E un spectacol foarte bun. Distribuția este bine aleasă. Am dorit să-l revăd pe Dan Condurache după ce l-am urmărit în **Fazanul**".

„N-am venit în mod special pentru o comedie. Interpretarea cam lasă de dorit, după părerea mea, dar e amuzant".

„Foarte interesant și amuzant. Subiectul piesei e interesant pentru realitatea în care trăim. Știam că e o comedie, de aceea am venit, și mi-a plăcut".

„Este o comedie ușoară, de sfârșit de săptămână, la care lumea vine să se delecteze și mai puțin să gândească. De altfel, sala a fost plină, mulți agreează genul. Eu am venit pentru actori. După **Pescărușul** am dorit să văd și alt gen de spectacol. Încerc să văd tot ce se joacă în București. Am fost și la alte comedii, **Puricele, Scandal în culise,** care mi s-au părut mai bune decât **Bigamul.**"

IULIA MACARIE

CASA CU CINCI FETE

CASA BERNARDEI ALBA de Federico Garcia Lorca. Traducere de Cicerone Theodorescu ● STUDIOUL DE TEATRU AL A. T. F ● Data reprezentației: 16 ianuarie 1994 ●Spectacol al anului IV, ATF, clasa profesorului Ion Cojar ● Scenografia: Bristena Duman ● Distribuția: Amalia Ciolan, Silvia Codreanu, Corina Dănilă, Diana Pâslaru, Delia Nartea, Mihaela Sârbu, Diana Dumbravă, Bogdana Darie, Carmen Papa, Viorica Bahnaru-Bantâș și un grup de studente din anul III al Universității Hyperion.

Cum e o casă cu trei nurori, știm. Dar una cu cinci fete, toate de măritat? La noi, o casă plină cu atâtea fete de măritat înseamnă de obicei zarvă, cârcoteală, bârfă, chițăială, vorbărie, vânzoleală. Cam așa ca în spectacolul **Casa Bernardei Alba** de Federico Garcia Lorca, jucat la Studioul Casandra de anul IV actorie, ATF, clasa profesorului Ion Cojar. Numai că, până una-alta, Lorca este scriitor spaniol, iar piesa lui are în mod evident, mai ales dacă luăm în considerare mediul social și atmosfera, multe din trăsăturile literaturii hispanice. N-am înțeles de ce acest lucru, extrem de important pentru interpretarea textului, a lumii evocate de Lorca și, în definitiv, a unui comportament atât de impregnat de hieratismul specific spaniol n-a fost băgat în seamă, preferându-se o tratare „autohtonizată" a subiectului, superficială și nemotivată artistic. Recunosc că era mai la îndemână să-l joci pe Lorca **à la roumaine**. Un text însă atât de tipic pentru tradiția spaniolă (și n-o am în vedere doar pe aceea literară) nu se preta deloc la „metamorfoza" la care a fost obligat pe scena de la Casandra. Ca să nu mai spun că nici aducerea lui pe tărâmurile noastre nu le iese până la capăt fetelor, fiind ceva mai complicată decât pare.

O casă onorabilă dintr-un sat spaniol adăpostește cinci fete, toate nemăritate încă, dintr-un motiv sau altul. Mama fetelor și stăpâna casei este Bernarda, văduvă autoritară și călăuzită de spirit conservator. Fetele sunt ținute cu strășnicie în frâu, uneori de-a binelea claustrate, în așteptarea măritișului, foarte puțin probabil pentru cele mai mici în vârstă, pentru că Bernarda impune respectarea cu strictețe a ordinei consacrate de tradiție. La aceste lacăte, să le zicem obișnuite în condițiile date, se adaugă un doliu de opt ani în urma decesului lui Antonio, soțul Bernardei și tatăl fetelor. Spațiul acțiunii este acela al unui matriarhat auster, condus de legi și norme nescrise, printre care fetele caută să se strecoare fără să le atingă și, mai ales, fără să observe Bernarda: o casă fără bărbați, în care dorința, invidia, ura, frustrarea mocnesc în spatele geamurilor închise și al obloanelor trase. În textul lui Lorca, sentimentele acestea nu sunt așa de manifeste ca în spectacolul de la Casandra, nu sunt „urlate", ci șoptite, pline de o cruzime ascunsă, tăioasă, de o răutate bolnăvicioasă, totul provenind dintr-o acumulare și o încărcare interioară ajunse la limita suportabilului, ca un butoi de pulbere care n-are nevoie decât de foarte puțin ca să sară în aer. Tocmai această tensiune stăpânită și controlat-explozivă lipsește spectacolului, care este, din contră, exterior, gălăgios, abundând în scene de o violență exagerată și stângace (fetele se ciocnesc și se lovesc tot timpul, se îmbrâncesc sau se păruiesc, aceasta fiind singura soluție de rezolvare a conflictelor atât de adânci dintre ele). Lucrul pe text, dacă pot spune așa, stabilirea unei relații adevărate cu el sunt etape fundamentale, obligatorii în orice montare, mai cu seamă într-una de început de drum ca aceasta. Este important să știi și să înțelegi ce joci. Importante sunt și rostirea, dicțiunea, mișcarea scenică (să fii unde trebuie și atunci când trebuie), coordonarea gesturilor, a efortului cu respirația, colaborarea cu partenerii.

Sugestivă, dar aproape deloc folosită în spectacol, este scenografia Bristenei Duman. Încăperea principală simbolizează o capelă, un spațiu din care viața a fost gonită pentru un timp. Galeriile laterale, despărțite prin arcade (câte trei de fiecare parte) de nava principală sunt, ele, un spațiu al pândei (în casa Bernardei, fiecare pândește pe fiecare) și totodată un spațiu intermediar între ce se află dincoace și dincolo de pereții casei. Doar în final avem senzația exploatării acestor două spații gândite de scenograf. Dar nici atunci cu destulă forță. Jocul, apoi, între zi și noapte, între lumină și întuneric, între alb și negru mi se pare inspirat „decupat" în costumele care dau impresia de dualitate, de complementaritate permanentă în viața de zi cu zi din casa Bernardei Alba. În timpul zilei, îmbrăcate mai mult în negru (din cauza doliului), fetele se dispută, se provoacă, își urmăresc reciproc reacțiile, își aruncă una alteia cu cinism în față bănuielile și, mai ales, dovedesc o răutate pe care aș fi vrut-o nu așa de directă, ci oarecum șuierătoare și ascuțită, șerpească așa-zicând. În timpul nopții, îmbrăcate în frumoase cămăși albe, ele par a chema cu glas tare blestemul și moartea, atingându-se o culme a maleficului din relația lor rituală. O dată ieșită la iveală, dragostea Adelei (Mihaela Sârbu), cea mai tânără dintre fete, pentru Pepe, sortit surorii celei mai mari, Angustias (Silvia Codreanu), dar râvnit în taină de toate fetele, produce nenorocirea. Eliberată brusc de povara interdicțiilor Bernardei, toate născute dintr-un cod exagerat al onoarei și din prejudecată, Adela se spânzură. O lume, aceea a Bernardei, în care nimic nu este „negociabil", nu poate duce, prin rigiditatea regulilor ei, decât la moarte.

Interpretările sunt în general pe linia de neconsonanță cu piesa pe care am relevat-o la început. O excepție poate fi considerată până la un punct Amalia Ciolan în rolul Bernardei, care, dacă și-ar grada mai atent exteriorizarea stărilor (Bernarda nu țipă de la început) și și-ar controla vocea, ar putea realiza o Bernarda plauzibilă. Mi s-a părut interesantă și Mihaela Sârbu, cea mai apropiată de rol (Adela), și în stare să mizeze mult pe jocul privirilor, pe ironie și chiar pe o anume finețe a nuanțelor.

Din păcate, spectacolul clasei profesorului Cojar mai mult ne pune pe gânduri decât ne dă satisfacție. În pragul absolvenței, cu siguranță că altfel ar fi trebuit să arate lucrurile.

MARINA CONSTANTINESCU

Scenă din Casa Bernardei Alba **de F. Garcia Lorca la ATF (regia: Ion Cojar)**

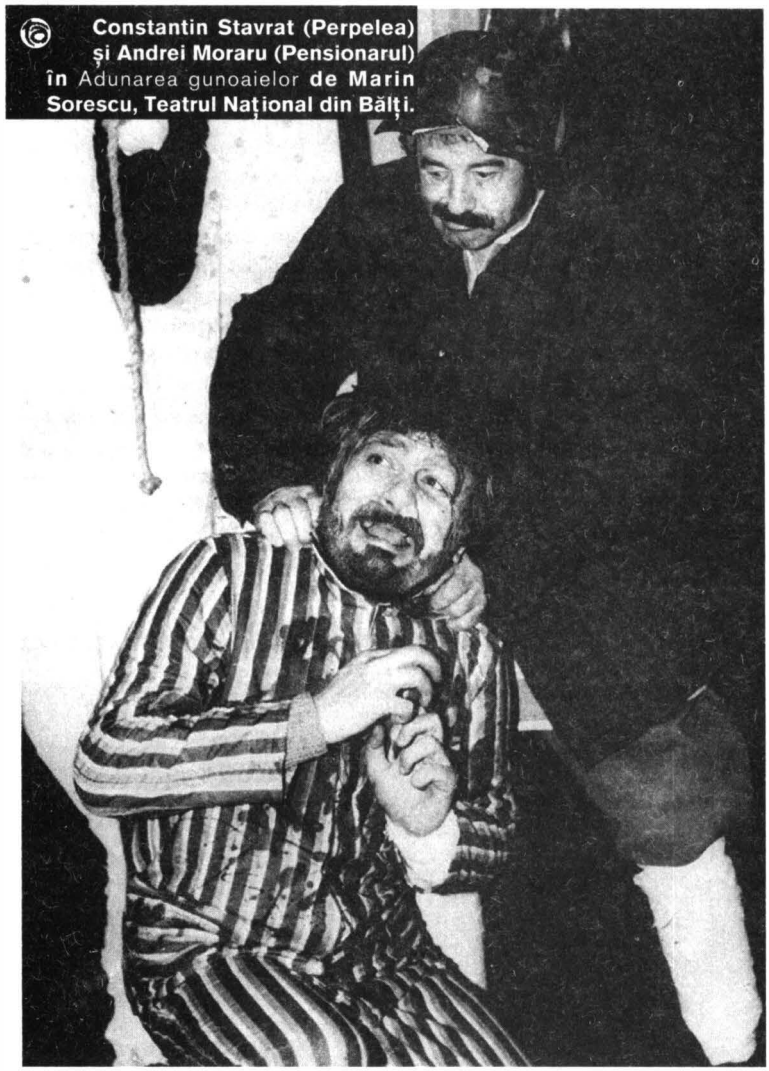
DE LA MONUMENTALISM ANTIC LA

Nu e pentru prima oară că ambiţiosul regizor Ion Cibotaru apare pe scena Naţionalului din Bălţi cu experimente regizorale. Nu ştiu, de fapt, dacă e nimerit să le calificăm experimente, de vreme ce spectacolele sale, în marea lor majoritate, au viaţă lungă. Or, în arta scenică, experimentul are de cele mai multe ori destinul efemerului.

După **Domnişoara Julie** de August Strindberg, montată cu deosebit rafinament şi primită cu multă căldură şi de spectatorii de la Teatrul „E. Ionesco" din Chişinău, I. Cibotaru s-a decis la un act, pot zice, temerar, valorificând un material dramatic ce înveşniceşte figura legendară a regelui trac Dromichaites – piesa ***Muntele*** de D. R. Popescu. El îşi încadrează eroul în epoca acelui îndepărtat strămoş al nostru care se încumetă să ne dea lecţii de înţelepciune şi cumpătare, iar unor spectatori ghimpoşi de talia mea să le inoculeze şi o doză, cam greu suportabilă, de umilinţă şi resemnare în faţa aceluia ce vine cu sabia scoasă şi cu carul de jaf peste casa şi zestrea de lacrimi a părinţilor.

În ***Muntele*** Ion Cibotaru are predilecţie pentru monumentalism, ajutat în bună parte şi de pictorul-scenograf Victor Palii, cu decoru-i simbolic, realizat în alb, sugestivitatea elementelor sale mizând mult pe succesiunea şi diversitatea de lumini.

Însăilez aceste modeste exegeze de ordin general, amintindu-mi cum, după premiera spectacolului, în cadrul discuţiilor, autorul a recunoscut cu franchеţe că a rămas, dacă nu încântat, apoi cel puţin mulţumit de felul cum regizorul bălţean i-a mai forfecat textul pe ici pe colo, eliminând taman ce era oportun... Rămăsesem şi eu uimit cum I. Cibotaru a putut să selecteze din voluminoasele discursuri şi monologuri – admitem că nu lipsite de substanţă dramatică, dar uneori peste seamă umflate de verbozitate –, cum a putut să aleagă cu răbdare şi discernământ atâta text, păstrând replicile încărcate de fior şi spirit.



Constantin Stavrat (Perpelea) şi Andrei Moraru (Pensionarul) în Adunarea gunoaielor de Marin Sorescu, Teatrul Naţional din Bălţi.

La 1 decembrie, cea de-a 37-a stagiune a Naţionalului bălţean s-a deschis cu ***Desfacerea gunoaielor*** de Marin Sorescu. Acest spectacol în premieră absolută s-a jucat cu toate cele 484 de locuri din sală libere. Cei 150 de spectatori s-au aflat pe scenă, în nemijlocita vecinătate a actorilor şi a spaţiului care a constituit câmpul lor de joc şi dăruire artistică. În acest cerc bizar urma să încapă „strada semicercului nou şi strada semicercului vechi" care neapărat trebuiau să ducă într-o piaţă unde cei optsprezece actori se găsesc într-o permanentă alertă în aşteptarea maşinii negre ce ridică şi desface gunoaiele.

Consemnăm de la bun început că bogăţia, în special cea subtextuală, a acestei pânze dramatice e incomensurabilă şi pare a fi de tot inaptă a încăpea, într-o succesiune cât de cât logică, în tiparele unei mizanscene. Numai unui regizor ca I. Cibotaru i-ar fi putut veni năstruşnica idee să aducă această piesă pe o scenă de teatru, şi încă una de provincie. Acum, avem prilejul să confruntăm textul dramatic cu rodul muncii actoriceşti şi să ne întrebăm de ce I. Cibotaru n-a adus în scenă gunoaiele acelea atât de aşteptate (ele aproape că au lipsit). Aducându-le, ar fi sporit şansele de a înviora acţiunea scenică. Şi dacă n-a făcut-o, de ce n-a schimbat măcar denumirea spectacolului?

Există în piesa lui M. Sorescu două forţe contrastante care punctează un conflict, iar el, la rându-i, ar fi o sursă sigură pentru sporirea dinamismului spectacolului. Regizorul nu merge pe căi tradiţionale care, de obicei, sunt şi cele mai lesnicioase. Realizatorul spectacolului – şi asta i-o dictează şi ideea pe care intenţionează s-o promoveze – a făcut să prevaleze prezenţa unei mase depersonalizate, lăsând aproape în umbră „vârful" ce apasă. Acesta din urmă, ce-şi află întruchiparea în Ţaţa Caţa (actriţa Eufrosina Dobândă-Volontir) şi, parţial, în Copil (Victor Drumi), aproape că nu-l interesează în mod serios pe regizor. Prezenţa lor în spectacol pare numai a ne aminti că aceste forţe dictatoriale, inofensive prin ridicolul şi obtuzitatea mijloacelor de

AȘTEPTAREA GUNOIERILOR TARDIVI

presiune, nu sunt capabile a dezumaniza un întreg popor. Tragedia acestei lugubre decăderi morale a maselor I. Cibotaru o vede în altceva – și aici a lucrat original și inovator optica regizorală. Se înșeală amarnic acei spectatori care ies de la ***Desfacerea gunoaielor*** cu naiva convingere că pricina alunecării personajelor lui M. Sorescu în genunea umilinței și neputinței este aparatul despotic ce apasă implacabil de sus. Tragedia acestei fatale alunecări, ce pare a fi ireversibilă, se ascunde în NOI. Aceasta e, după mine, ideea esențială a spectacolului și regizorul a reușit s-o reliefeze cu deosebit rafinament, respectând la maximum măsura.

Acțiunea e amplasată pe un petec limitat de pământ, în preajma unei enorme lăzi de gunoi. Și în primul, și în al doilea act spațiul rămâne același, modificându-și doar forma. Semicercul vechi și semicercul nou de unde se încarcă și se descarcă gunoaiele „prețioase" nu se deosebesc prin nimic, precum sunt îngrozitor de asemănătoare destinele celor condamnați la o existență sterilă și absurdă, lipsită de orice simț al demnității. Acești ratați ai destinului se deosebesc între ei numai și numai în aparență. Chiar și Țața Cața, reprezentant al aparatului administrativ, jalnic instrument al represiunii, e atât de asemănătoare prin mentalitate cu așteptătorii mașinii de gunoaie, că la un moment te întrebi: n-o ia cumva razna regizorul? Desigur, dispozițiile Țației Cața, puerile și inepte, ne amintesc de o realitate nu prea îndepărtată când „bunul simț a fost aruncat la lada cu gunoi" (Femeia cu copilul în brațe – Ana Jitaru).

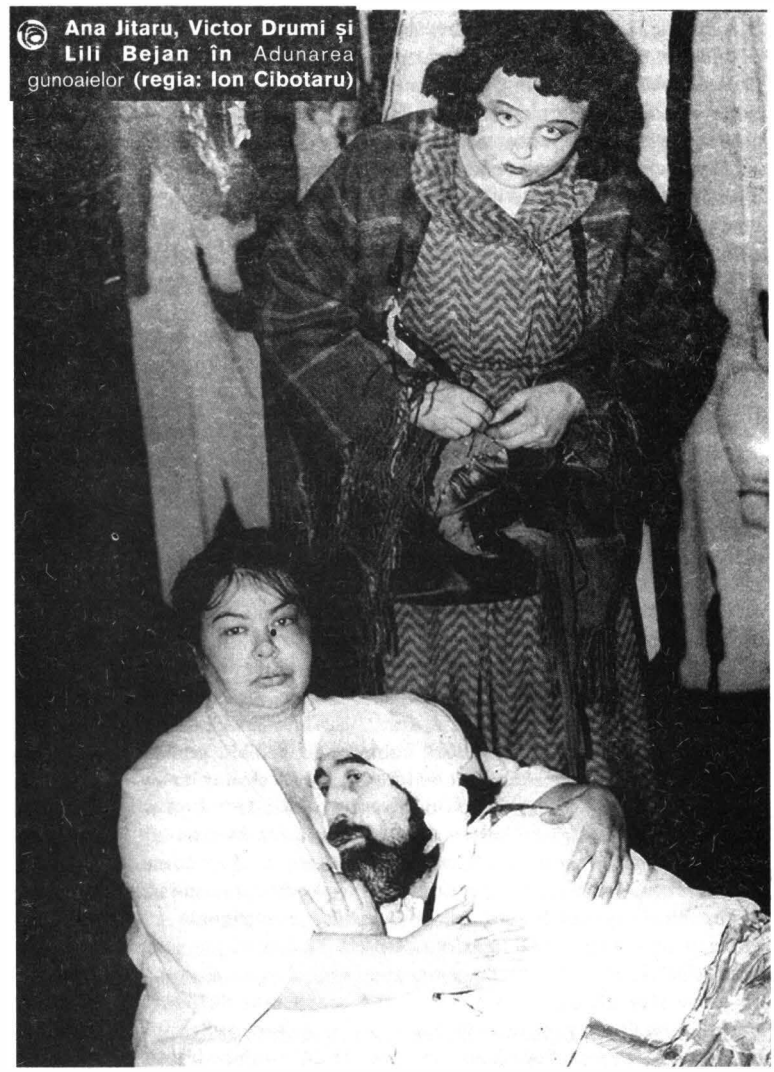
Prin fața noastră se perindă scenă după scenă și nu ne putem dumiri ce pune în mai mare măsură stăpânire pe simțurile noastre – senzația absurdului ori cea a realului? Femeia cu basma verde își cere iertare în genunchi pentru că n-a știut că la gunoi nu merg ciolane pe varză. Evdochia (Emilia Lupan), care a îmbătrânit stând la rând, îi califică pe cei „care putrezesc la cozi... alienați mintal". Stupide, absurde sunt dialogurile dintre tip (Victor Odagiu) și Potolea (Mihai Volontir), ca și visele acestuia din urmă, „se face că mă lua mama dracului" –, vis-obsesie bizar care, în excelenta interpretare a marelui actor, va căpăta contururile grotești ale unei lînduite teze de doctorat: „Despre coșmaruri și mama dracului".

Și iarăși revenim la ideea principală a spectacolului care, după câte știu, nu a prea fost ilustrată pe scena teatrelor noastre basarabene. Revenim și ne întrebăm: cum de s-a întâmplat că noi, românii, ne-am pomenit a fi jertfele poate cele mai triste ale regimului comunist? Și poate că nu de acest regim e vorba, cu toate că sclipitoarele și sinistrele aluzii din textul lui M. Sorescu lovesc în el anume. Dar Ion Cibotaru lărgește în mod considerabil amplitudinea semantică a ideii spectacolului. Prin structura mizanscenei, prin accente și pauze surprinzător de profunde, inefabile: în toate timpurile, jertfele au purtat o vină pentru răul din această lume.

Montarea nu e lipsită, desigur, de unele deficiențe, ori poate, mai degrabă, de niște inadvertențe legate de ținuta actoricească și de unele soluții regizorale. Bunăoară, multe dintre replicile spirituale ale dramaturgului sunt rostite în surdină, oprindu-se în nas. În unele momente se insistă enervant și inutil: de pildă, momentele cu număratul și căutarea unei cifre magice nu ne spun nimic.

Un cuvânt aparte s-ar cere despre scenografia realizată de Petru Bălan, ingenioasă și sobră, dar care e minimum exploatată în spectacol. Curios și regretabil. Nu se poate afirma același lucru despre muzica lui Grigore Toporeț, care se încadrează organic în canavaua acestei reprezentații și pe care regizorul a știut s-o amplaseze și s-o dozeze, cu efecte fericite.

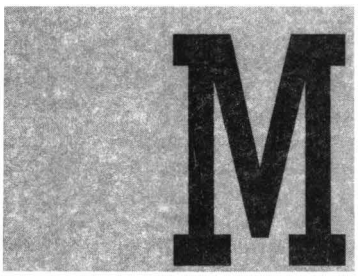
GHEORGHE CALAMANCIUC



© Ana Jitaru, Victor Drumi și Lili Bejan în Adunarea gunoaielor (regia: Ion Cibotaru)

Încă o dată despre...

PUTREFACȚIA TEATRULUI SAU TEA



atei Vișniec, răsfățatul autor al teatrului post-evenimențial, e un Caragiale al târgurilor cu dureri înăbușite. Cultura română a adus highmodernismului european tocmai această Mare Trăncăneală, care, prin chintesența lui Eugen Ionescu, a devenit universală.

Titlul piesei, Teatru descompus, este semnificativ. Lumile sale posibile trăiesc o dublă descompunere. Prima este impusă de dezvoltarea entropică a comunismului. Cea de-a doua e în fapt o curgere a mădularelor lui Orfeu și se opune prin prefixare constructivismului bolșevic al Verei Imber; și nu numai lui. Barbara Johnson o definea în 1981 ca fiind „nu o distrugere a textului însuși, ci a pretenției unei univoce dominări a unui mod de semnificare asupra altuia". Dar să lăsăm aceste chestiuni filosofice în seama teoreticienilor literaturii.

Teatru descompus (publicat în „Avanscena" nr. 2/1993 sub titlul Voci în lumina orbitoare) este opera intelectualului estic care la lista alcătuită de Ihab Hassan a adăugat și Gulagul. Timpul curge nu doar post-Dachau și post-Hiroshima, dar și post-Katyn & post-Aiud. Laboratoarele străzii, în care se turna puțin Freud, puțin Marx și restul, cât încape, „underground", sunt depășite. Colegii lui Pol-Pot de la Sorbona au început să gândească, armatele de kremlinologi au fost luate prin surprindere de prăbușirea (aparentă) a imperiului roșu. Sfârșitul istoriei.

Deconstrucția piesei se bazează pe subminarea logicii prin logică, deci lecțiile lui Wittgenstein și Lewis Carroll au fost însușite. M. Heidegger pusese în evidență (vezi G. Vatimo, „Sfârșitul Modernității") în „Ființă și timp" legătura dintre moarte și limbaj: „Omul are experiența morții ca moarte. Animalului îi lipsește această experiență, după cum îi este refuzat și limbajul". Literatura devine deci o anticipare pentru propria ta moarte sau, în cazul piesei noastre, o anticipare pentru carnagiul colectiv. De aici până la ideea entității metafizice a Textului, amestec de Eros și Thanatos, Adevăr și Fals, n-a mai fost decât un pas. Pentru că „Lumea mea este limbajul meu".

Discursul ideologic promite, în urma spălării creierelor – tratament provenit din comunismul de tip asiatic – eudemonia care să șteargă cu buretele spaimele, coșmarurile, impulsurile morbide, într-un cuvânt pe „omul cavernelor" din noi. Cei care se opun spălării sunt declarați „dușmani ai armoniei sociale", urmând să li se aplice „spălarea totală". Instrucțiunile reciclând limbajul găunos al administrației (reamintesc că sintagma „langue de bois" desemna inițial stilul cancelariilor țariste), adresate celor de la centrele de spălare, semnalează apariția unui nou drog: „De la un timp a apărut o întreagă categorie de indivizi perverși care frecventează centrele de spălare pentru plăcerea lor. Potrivit experților noștri, spălarea creierelor și senzația de vid le-ar produce o voluptate infinită". Cea a goluptății. Pentru că veni vorba, dacă am folosi clasificarea lui Françoise Thome, non-structura piesei ar fi alcătuită dintr-un ciudat amestec de gândire poetică și gândire vâscoasă (apropiată de teatrul absurdului), manipulate cu inteligență de Ironia atoatestăpânitoare. Metafora centrală, tripticul Celui care spală creiere, atinge aproape dimensiuni anti-utopice. E drept că eu prefer alt autor al acestui gen, ceva mai detașat: VI. Voinovici. Profesorul Virgil Nemoianu afirma într-o conferință că Marx – și, implicit, hegeliana (sin) (anti) TEZĂ – trebuie lăsate să se estompeze treptat. Ca un tablou realist-socialist pe care, abia pictat, îl supui acțiunii ploii, aș adăuga eu. Uneori textul lui Vișniec mi s-a părut prea încrâncenat.

Cuvântul golit de sens, așezat în „mediul" lingvistic pe care tocmai l-am descris, își pierde absurditatea. Cetățenilor le revine datoria de onoare să se lase „KAKONAȚI", iar cetățeanul Mălăele a înțeles perfect acest lucru.

Dacă în filmul The Wall, zidul circular „stătea pentru" sistemul opresiv al statului burghez, cercul lui Matei Vișniec e un mic univers în care poți găsi un centru protector ca un uter, în care poți asculta Corelli, îți poți construi un mic Pălținiș de hârtie, e un spațiu al eutopiei totale (vezi utopia lui sir Thomas Morus). Inconvenientele ar fi singurătatea absolută și numărul mare al celor care nu vor sau, cum spun gurile rele, nu pot să părăsească cercul. Care devine o cușcă.

Rafinamentul esticului rezultă din permanenta lui luptă cu „establishmentul" comunist: la el metafora are valoare de supraviețuire. Pentru el, oamenii-viermi ai lui Beckett țineau de banal, pentru el lumea kafkiană e o palidă imitație. Nu întâmplător Elena Ceaușescu, privind pe amărâții care stăteau la o coadă, i-a numit „viermi".

Nebuna (alt personaj-coloană vertebrală) trece și ea prin trei stadii diferite: liniște, febrilitate, luciditate – nu fără o anume progresie. Aceste faze sunt caracterizate de invazia unor regnuri inferioare: se perindă fluturii carnivori, melcii pestilențiali sau ploaia-animal. Axa timpului suferă de aceeași confuzie: dacă la început mișcarea e foarte lentă, ea devine ulterior foarte rapidă, pentru ca în ultima stare să dispară cu desăvârșire. Supus în permanență eroziunii, omul trăiește o permanentă nostalgie: „Ce bine era pe vremea...!".

Ploaia-animal reprezintă un climax (era să scriu un limax) pe care lingvistul Marr, într-o polemică celebră cu lingvistul Stalin, îl anunțase ca pe dispariția limbajului, înlocuit de gândirea pură. „Ea pulsează în interiorul fiecărui gând, al fiecărui cuvânt pronunțat. Nimic nu i se poate ascunde, ea știe tot în fiecare moment al zilei și al nopții. Ea supraveghează toate creierele în același timp pentru că respiră în același timp în toate creierele. Ea vorbește în același timp cu noi, ca și cum ar fi o a doua noastră gură".

Intelectualul din Est a refuzat să se mai confrunte cu Istoria (după Michel Foucault, epistemă fundamentală care conferă Timpului sens) sau măcar cu Mica Istorie, preferând tăcerea. Așa cum spuneam, piesa sa face parte din seria „literaturii tăcerii" (Ihab Hassan). Ca în comedia bufă, relațiile interumane au intrat în disoluție, vecinul tău moare pentru că ți-a răspuns la salut, iar burlescul acestor morți accidentale se încheie prin hiperbolă: oamenii doresc să-și amortizeze chiar tic-tac-ul criminal al inimii fără de care pot trăi „la infinit".

Sursele umorului lui Vișniec (al regizoarei) sunt diferite: bancuri cu securiști („Aici Varza! Over!"), amestecul textului francez cu cel românesc, umor de benzi desenate (Maia Morgenstern, drapată într-un sac de plastic gen „Twin Peaks", îl ucide cu un mormăit de King Kong pe măcelar) sau chiar umor absurd (scena animăluțului cu patru guri). Această tendință, pe care o remarcam și la Ghetou, este cunoscută în literatura de specialitate sub eticheta „multi-mediatizare a teatrului", semnificând împrumutul unor tehnici din televiziune, film, cabaret, balet, operă etc.

Remarcabil este umorul în scena interogatoriului, unde anchetatorul, secondat de un admirabil gibon, caută să obțină de la cel anchetat o anumită intonare a cuvântului „sfoară";

TRUL PUTREFACȚIEI

Foto: Sorin Lupșa

Mircea Diaconu în Teatru descompus de M. Vișniec la Theatrum Mundi (regia: Cătălina Buzoianu)

dacă ne amintim de cercetările psiho-lingvistice sau pragmatice, lucrurile devin mai clare. Pe de altă parte, scena e o mărturie a formării Omului Nou, varianta autohtonă a lui Homocus, colaborationismul luând forme paranoice când, împărțită în două rânduri, sala strigă cu entuziasm „Sfoară! Sfoară!". Spălarea creierului funcționează, deși gloatei de spectatori i s-a prezentat pe larg regula jocului: în Sistem, victimele devin comandanții propriilor călăi. Dușmanilor armoniei li se inventează „mașina de adunat și îngropat cadavre". Aceasta e perfect automatizată, după ce sortează trupurile se ocupă chiar de scrisorile de condoleanțe adresate rudelor. Și, aș adăuga eu, păstrează secret amplasamentul gropilor comune. Tehnologia l-a transformat pe Depanator, care își construiește în mașina lui o casă unde scrie poezii, într-un tehnocrat al Terorii iacobine.

Cel mai rafinat episod (pe care l-aș compara cu pisica lui Edward Albee din A Delicate Balance, care, la un moment dat, a început să-și judece stăpânul, să nu-l mai iubească, astfel încât acesta a fost nevoit să plătească pe cineva care să o ucidă) mi se pare Omul cu Calul. Într-o lume a suspiciunii, a merge pe stradă însoțit de un cal înseamnă a te individualiza, transformându-te în ținta aluziilor vecinilor. E foarte simplu să încaleci, câmpul de orz e imens și așteaptă toți caii personali, trebuie doar să privești prin fereastră, trebuie doar să alegi libertatea. Autorul are dreptate: suntem niște câini legați de un par și care, cu cât se zbuciumă mai tare că nu sunt liberi, cu atât simt mai bine lanțul în jurul gâtului (am citat din jurnalul unui muncitor la IMGB).

Al doilea episod remarcabil sub aspectul literarității este povestea Măcelarului. Universul poate fi un construct de carne, aluzie la sentimentul tragic al nopților albe petrecute în fața magazinelor unde „se dădea" carnea. Cât despre publicul francez, el cunoaște acest episod doar din reportajele TV despre România. Lupta dintre gură și creier conduce la un canibalism autodevastator: ea îți devorează nevasta, propriile organe și, într-un gest narcisist al intelectualului, își devorează chiar substanța albă.

Personajele lui Vișniec nu sunt „rotunde" – analogia cu Forester e numai o figură de stil –, termenul desemnând caractere cu o unică dimensiune și care evoluează într-o piesă fără „plot", deci decorul nu putea fi de tipul „garsonieră mobilată". El este redus la esențe, Cătălina Buzoianu înțelegând că decorul trebuie să fie pus în slujba actorului, și nu acesta să se estompeze în culoarea și formele lui. Prima lecție de antropologie teatrală.

Viziunea regizorală prinde foarte bine ideea de post-modernism așezat, propunând o tratare foarte apropiată de izvoarele teatrului absurdului, dar și foarte modernă prin antinomia jocului alegoric care alternează cu cabaretul politic, cu arta cu tendință.

Horațiu Mălăele e un admirabil creier al gândirii proletcultiste, dotat cu un singur neuron, care, la noi, l-a produs pe A. Toma. Subtilitatea actorului transformă goliciunea în discurs dadaist, asistăm parcă la un interviu cu un copil dement, luat de regretatul Geo Bogza.

Mircea Diaconu rămâne același fin analist politic al comunismului. E, ca și mine, un admirator al lui G. Orwell (simplă ipoteză), iar în scena orbului am avut senzația, pentru câteva clipe, că a apărut un al cincilea actor. Dacă voi spune doar că episodul Omului cu Calul este creația lui înseamnă că am spus deja suficient. Oricum, sunt sigur că, 45 de ani, Mircea Diaconu s-a plictisit îngrozitor la ședințele de pionieri, UTM și PCR!

Maia Morgenstern trece prin rolurile feminine ca un uragan. Ea se dăruie dar nu se dă, e perfectă fără a fi inumană, e cea de-a o mie plus una noapte a teatrului românesc pe care John Barth nu o poate descoperi într-o bibliotecă. Fără să vreau m-am lăsat furat de „ars ornandi cum adjectivis" (cum plastic ar fi numit profesorul Cezar Tabarcea limba de lemn a criticii teatrale). Mie a reușit să-mi transmită groaza de fluturii carnivori, scârba de limacși, dar mai ales sentimentul trestiei vidate de gândire care s-a rupt sub apăsarea ploii-animal.

Mircea Rusu e un actor al witz-ului, care îi permite să preschimbe fiecare scenă într-o stampă japoneză. Într-o lume în care lucizii au devenit normă, el aduce sensibilitatea care îi permite să-i vadă pe ceilalți filtrați de „ochiul interior" al talentului său. Mircea Rusu știe să ne înțeleagă suferința, el este Măcelarul care undeva, în profunzime, a rămas totuși om. El este omul din Cerc, luminat asupra crizei în care se găsește acum umanismul european. El se întreabă o dată cu noi: ce vom construi în loc?

Dar, așa cum o poezie disecată prin mijloace analitice își pierde poeticitatea, simpla enumerare, chiar elogioasă, a calităților actoricești nu poate prinde interacțiunea lor, suma geometrică a talentului dezlănțuit. Dacă am privi scenele funcțional, am avea surpriza unei incapacități de a caracteriza în vreun fel această piesă. Dacă ne gândim puțin la definiția pe care o propunea Barbara Johnson deconstructivismului, înseamnă că tot ceea ce a fost scris mai sus, cu un aer niteluș cam prea savant, nu reprezintă decât un joc al minții. El vă propune să decriptați piesa ca pe o fugă de limbaj în interiorul aceluiași limbaj. Eu cred că această soluție nu e incompatibilă cu aceea propusă de Nicu Steinhardt în „Jurnalul fericirii". Ea e din păcate actuală, comunismul dăinuind atâta vreme cât propoziția „Actualul rege al Franței este chel" va fi, pentru parizieni, adevărată și, pentru români, falsă.

IULIAN BĂICUȘ

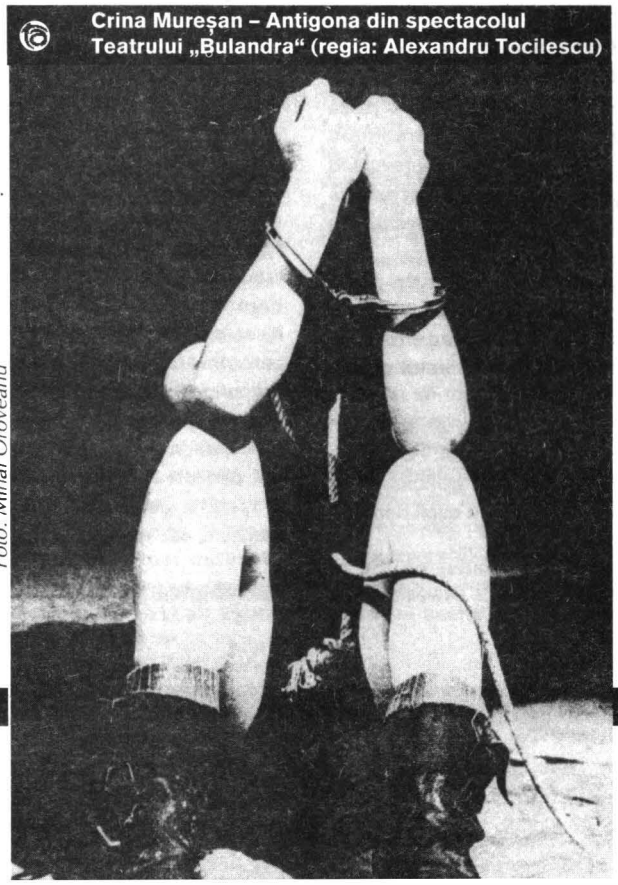
FASCINAȚIA ANTIGONEI

Am văzut Antigona într-o joi, zi în care lumea nu se prea îmbulzește la teatru. După cum bine se știe, săli pline se fac vineri, sâmbătă și duminică. Și totuși, locuri goale nu se vedeau. Explicabil! Antigona e nu numai o piesă de succes, ci și o „vedetă", în sensul mediatizării ei cu ocazia neselectării pentru Festivalul Național de Teatru, numele regizorului, Alexandru Tocilescu, se află în top, Ion Caramitru și Florian Pittiș pe afiș reprezintă o chezășie a valorii. Toate acestea le știam în momentul în care mașinăria infernală, ascunsă vederii noastre, s-a pus în mișcare și personajele, mai ales destinele lor, au devenit fulgi purtați de un vânt necruțător, stârnit de mânia zeilor, care va culca în moarte trei din cele nouă personaje ale piesei. Zgomotul înfricoșător și freamătul rău prevestitor al mătăsii albe, înlocuind ridicarea cortinei, te fac să te întrebi, aproape fără să vrei, oare ce vină are de ispășit neamul Labdacizilor. Răspunsul pare să se afle într-un vers din Oedip (nefericitul tată al și mai nefericitei Antigona), și anume acela în care Tiresias îi amintește regelui de celebra ispravă din tinerețe când, cu mintea-i ascuțită, reușise să dezlege enigmele Sfinxului: „Dar tocmai ea – izbânda ta – te-a și pierdut". Ispășirea acestei hybris – nu îndestul argumentată de Sofocle și, din acest motiv, controversată în lumea cercetătorilor – e o povară ereditară; lăsând la o parte patimile lui Oedip, cei doi fii ai săi, Polynike și Eteocle, se ucid unul pe altul, Ismena își pierde mințile, iar Antigona, pentru vina de a fi încercat să-și înmormânteze fratele mort, e condamnată să fie îngropată de vie. Ciudată ordine a lucrurilor!

Conflictul pendulează între planul social și cel metafizic. Al. Tocilescu nu se lasă, însă, înduioșat de frământările Antigonei. Pentru regizor, marea întrebare nu este cui trebuie să dai ascultare, Zeilor sau conducătorului, ci, după cum singur mărturisește, până unde pot merge drepturile cârmuitorului: „Oare țara nu e a celui care o conduce?". Spectacolul Teatrului Bulandra se vrea un răspuns la această întrebare.

Pentru a ne lua ca martori la dezbaterea ideologică privind statutul europeanului din Est, la sfârșitul mileniului II, văzut prin prisma tragicilor, regizorul încearcă să ne scoată din timpul antic. Acțiunea se petrece într-o piațetă, la un capăt de linie, și e purtată de rockeri în cizme, blugi, șorturi sau uniforme de pușcași marini, înarmați cu pistoale, care chiar pocnesc cu foarte mare zgomot în timpul spectacolului. Ei dorm pe saltele de cauciuc sau în saci de dormit, unii sunt doar puțin mai mari decât „copiii străzii" și par la fel de nefericiți. De ce?

De la primele replici, adaptate foarte inspirat de Bogdan Ghiu după traducerea lui George Fotino, ne trezim catapultați cu violență în plină tragedie greacă. Acolo unde nu există lumină, nu există rază de speranță. Forța destinului este copleșitoare. Până și Creon, conducătorul cetății, cel căruia, ne asigură regia, îi este permis orice, va trebui să plătească pentru că a depășit măsura. El își va pierde, rând pe rând, fiul, soția și, probabil, tronul atât de râvnit. Al. Tocilescu se luptă cu sine. Căutând, împreună cu interpreții, dimensiunea tragică a rostirii, subjugat de idealul estetic, el se îndepărtează de încărcătura politică pe care ar dori s-o confere textului. Și nu reușește, din fericire, în încercarea de a reduce semnificația Antigonei la un simplu comentariu pe marginea dictaturii. Actorii se lasă și ei furați de tragismul discursului. Accentele cad acolo unde a vrut nu Tocilescu, ci Sofocle, jertfa Antigonei lasă în umbră dorința de putere a lui Creon. Opțiunea distribuirii în rolurile Antigonei și Ismenei a unor copile încă studente la A.T.F. – Crina Mureșan și, respectiv, Tania Popa – este fără doar și poate un act de mare curaj, dar puritatea și candoarea interpretelor fac ca, prin contrast, soarta lor să pară și mai nemiloasă. Pe parcursul spectacolului, însă, lipsa de experiență își spune cuvântul. Atât în jocul celor două actrițe menționate, cât și în cel al lui Mihai Călin (Hemon, fiul lui Creon și logodnicul Antigonei), și el încă student, există momente în care disprețul față de „teatral" și căutarea firescului eșuează într-un ton „civil", adică în ceva care nu are nimic de-a face cu scena. Nu același lucru se poate spune despre Ion Caramitru, care are însă de înfruntat handicapul propriei personalități. Pentru marea majoritate a publicului, Caramitru este un simbol al revoluției. Îmbrăcat în blugi și cămașă, și-ar găsi mai degrabă locul în Piața Universității decât în agora. Îl salvează însă faptul că este un actor foarte tehnic. Și are într-adevăr nevoie de multă tehnică pentru a ne face să uităm de farmecul său personal și să-l credem când își împrumută chipul odiosului Creon. O apariție tulburătoare este și Florian Pittiș, în rolul lui Tiresias.



Crina Mureșan – Antigona din spectacolul Teatrului „Bulandra" (regia: Alexandru Tocilescu)

Foto: Mihai Oroveanu

În concluzie, un spectacol care, în ciuda îndrăznelilor lui (distribuirea în roluri considerate de referință în cariera unui actor a unor necunoscuți – ceea ce a pricinuit, se pare, o încercare de sinucidere –, costumele, decorul, împușcăturile, muzica, sângele etc.), dovedește un mare respect față de valorile antichității. Față de valorile clasice. Și un prilej de a ne aminti de Antigona-Anastasia lui Alexandru Tatos, coleg de facultate cu d-l Tocilescu și plecat, ca și eroina care i-a fascinat, atât de devreme dintre noi.

MARINA ȘERBĂNESCU

ADRIANA TRANDAFIR
„Cred că nu mai poți supraviețui singur“

■ Simțiți uneori că și publicul poate fi talentat?

❑ **Sigur că da. În** La țigănci **eu joc printre spectatori, pentru ei și cu ei. Dacă mă ajută, totul merge înainte, dacă nu – nu. În**... au pus cătușe florilor..., **spectatorul e obligat să rămână și să răspundă la provocarea actorului și a spectacolului; aici, e liber și din punct de vedere intelectual, și spiritual. Dacă vrea să facă un spectacol în spectacol o poate face. Cineva din public mi-a spus: „Numai aici și în fața Universității am fost fericită“. Și acest spectacol poate echivala cu un spațiu deschis. Mi-ar plăcea să fiu undeva în sală, detașată, privind** La țigănci. **Tare îi iubesc pe spectatori când îi văd derutați, tulburați, încercați de frică. Dacă am juca pentru copii, cred că ei s-ar descurca mai bine.**

■ Poate s-a pierdut instinctul jocului printr-o prea îndelungată constrângere.

❑ **Există resorturi care se destind cu încetinitorul, inhibiții. Eu mă uit în sală – sunt Isus răstignit – și îi văd cum aruncă baloanele, le resping, se feresc, apoi se joacă, sunt chiar bucuroși. La sfârșitul reprezentației, publicul pleacă fără să aplaude. Și aici e împins spre ceva care iese din ritualul cunoscut. Singurul spectator care a înțeles exact piesa a fost Silviu Purcărete care, ieșind și văzându-mă cu lumânarea în mână, mi-a spus „Dumnezeu să-l ierte!“.**

■ În spectacolul acesta, și actorul dă iluzia libertății sale. Este doar o iluzie sau chiar există această libertate?

❑ **Da, există. Și apoi, noi știm că Eliade a gândit grădina țigăncilor ca fiind locul cu aer, singurul loc unde mai poți respira, deși tot ce îl împresoară e invadat de căldură. Dar revelația mea cu privire la acest rol s-a produs prin întâlnirea cu muzica lui Adrian Enescu. Ca scriitură, rolul meu era secundar, aveam doar două intrări. E adevărat că în rolul principal suntem noi – trupa. Totul e făcut ca într-un ceasornic, fiecare cântă o notă, dar se aude simfonia.**

■ Deci, dincolo de atmosferă, muzica dă și un ritm reprezentației.

❑ **Muzica e ca inima, dacă a tăcut o clipă, totul s-a sfârșit.**

■ V-ați mai întâlnit în acest fel cu muzica?

❑ **Niciodată. Este prima oară când am trăit sentimentul acesta extraordinar al nașterii muzicii. Eu nu-l nasc numai pe Gavrilescu, ci, efectiv, parcă nasc și muzica. Am avut la început nedumeriri și emoții mari în legătură cu rolul din** La țigănci, **nu credeam în el, în puterea de a-l face să existe.**

■ De ce?

❑ **Pentru că, așa cum îl începusem, mi se părea lipsit de importanță. Am vrut să renunț, dar în momentul în care am ascultat muzica lui Enescu am fost fericită. M-a cucerit.**

■ În spectacol se creează o relație anume cu decorul? Vă ajută sau vă complică existența scenică?

❑ **Cred că mă descurc mai ușor cu spectatorii decât cu decorul, care e puțin greoi și care – după părerea mea și știind ce a vrut inițial Hausvater – atârnă puțin în defavoarea spectacolului și a ideii regizorale.**

■ Ați simțit vreodată că decorul vă influențează în conturarea unui personaj?

❑ **Nu. Iar aici, singurul spațiu în care cred e grădina țigăncilor.**

■ Deci decorul funcționează de obicei mai mult ilustrativ.

❑ **Vorbind de** La țigănci, **pot spune că acest spectacol se poate juca oriunde, nu e condiționat de o schelă sau de reflectoare. Dar, în același timp, pentru a recepta spectacolul, decorul e important. Publicul e plimbat dintr-un spațiu într-altul, e purtat într-un fel de călătorie care îl face să se deschidă. Eu încerc să fiu ei. Și în mine sunt toți „eii“ lumii. Cu mine începe și se sfârșește o lume. Decorul și scena funcționează ca un câmp magnetic. Dar inițial am simțit mai ales frica.**

■ Ce înseamnă această frică? Durează chiar după momentul când simțiți atingerea de personaj?

❑ **E o teamă care se anulează prin iubire. Eu am iubit fiecare rol și fiecare regizor cu care am lucrat și colegii pe care i-am întâlnit într-un spectacol sau altul. Am venit de la Reșița, locul unde mi-am făcut stagiatura, și aceea a fost prima iubire, pe care, orice s-ar întâmpla mai târziu, n-ai cum s-o uiți. Cu Hausvater am avut tot timpul o doză de neîncredere în mine, aveam senzația că nu pot funcționa în colectivul pe care el deja îl formase. La următorul spectacol cred că o să-mi fie foarte ușor.**

■ Simțiți că teatrul se apropie de religie?

❑ **Sigur că da. Cu iubirea începe totul și chiar când începe sfârșitul tot cu iubirea începe. Colaborez acum cu regizorul Sandu Vasilache și m-a cucerit felul în care, lucrând cu el, se recurge la sertărașul acela interior în care există și iubire, și încredere în Dumnezeu, în lucrurile bune, în viața așa cum este, în tine. Iar spectacolul de la Teatrul de Buzunar din Chișinău e făcut cu gândul la lipsa de iubire și la dorința de armonie pe care ei o au, cu gândul reîntoarcerii la lucrurile simple, adevărate care sunt, de fapt, cele mai importante în viață.**

■ Care este rolul de aici?

❑ **Joc, în dramatizarea romanului** Un veac de singurătate, **rolul Ursulei, un personaj care străbate vârste diferite și experiențe fantastice. M-am dus la Chișinău neîncrezătoare. Dar Sandu Vasilache e omul care a construit o trupă într-un loc unde arta se face cu mari sacrificii. Deși nu a prea ieșit dintr-un Chișinău rusofil, el simte ritmurile acelea unice sud-americane.** La țigănci **e un spectacol greu, filosofic, creștino-iudaico-metafizic. La Teatrul de Buzunar atmosfera se desenează în alb și negru, nu există nuanțe. Totul e figurat de actori: nașteri, războaie, mlaștini, pescărușii, trecerea anilor, prezența morții. E un teatru al adevărului, unde se luptă cu înverșunare pentru tot. Iată de ce acel Macondo a rezistat o sută de ani. Nimeni dintre noi n-o să poată rezista atât. Când va avea loc premiera, din Macondo al lui Márquez până la Chișinău, via București, pașaportul pentru cultura universală va fi, cred, ceva normal. Sunt fericită să lucrez acolo unde există un spirit al trupei. Acum oamenii trebuie să acționeze împreună și în politică, și în viața socială, și în cea teatrală. Cred că nu mai poți supraviețui singur.**

■ Și totuși oamenii, împinși de descurajare, se abandonează în izolare sau poate în indiferență.

❑ **Revin iarăși la iubire și mă gândesc la profesoara mea, Leopoldina Bălănuță. Ea m-a învățat să fiu simplă, adevărată, să nu mint, să cred că puterea care atinge oamenii și care vine din dragoste e asemenea unei rugăciuni. Într-o seară a venit o canadiană la o reprezentație cu** La țigănci **și a spus: „voi jucați pe această scenă ca și cum vă e frică tot timpul de regizor“. I-am răspuns: „Știi, eu joc așa pentru că n-aș vrea niciodată ca profesoarei mele să-i fie rușine cu mine, n-aș vrea să audă că n-am fost pe măsura dorinței ei de a ne face să devenim actori cât de cât adevărați“. Mă întâlnesc destul de rar cu actorii din generația mea: Răzvan Vasilescu, Răzvan Ionescu, Virginia Mirea, Mirela Cioabă, Mariana Buruiană, Adrian Pintea. Așa cum a existat o sărbătoare a promoției '56, îmi doresc o sărbătoare a noastră, nu mai puțin frumoasă și așteptată de public.**

ADINA BARDAȘ

Iosif Naghiu

ULTIMUL ARHIMEDE

Foișor de pază sau de supraveghere. În el, doi bărbați. Unul scrutează împrejurimile cu un binoclu, celălalt citește un ziar, țâțâind.

– Groaznic! O fetiță și-a violat bunicul!
– Și părinții unde erau?
– Priveau la televizor.
– Copiii ăștia nu mai au nici o milă!
– Dă-mi o țigară. Știrea asta m-a enervat.
– Lasă știrile. Stai cu ochii pe Obiectiv.
– Nu vezi că doarme? Și când se trezește se scarpină?
– Poți să știi?
– Auzi: și el e pe moarte!
– Cine?
– Câinele Monitorului General.
– Și medicul veterinar?
– Îi face bouche à bouche, dar degeaba.
– Era ultimul labrador. Ieri balenele, azi, labradorul!
– Dacă n-am vrut să-l ascultăm...
– Pe cine?
– Pe Arhimede.
– Așa e! Noroc că i-a rămas în viață nepotul.
– Stai cu ochii pe el. Ce face?
– Se scarpină. Se întinde.
– E un semn bun! Deși...
– Se ridică!
– În sfârșit!
– Dacă nu va reuși?
– El? Doar nu-i o balenă. Doar nu e un labrador.
– Sigur?
– E urmașul lui Arhimede. Trebuie să reușească.
– Când?
– Azi. Mâine. Peste o sută de ani.
– Peste o sută de ani!.... *(Țâțâie.)* Auzi: și condorul!...
– Și el?
– Cum poți să-ți rozi aripile în zbor? Să-ți fii propria hrană?
– Lasă condorul! Lasă minorele obsedate. Concentrează-ți atenția pe Obiectiv. Ce face?
– Netezește nisipul. Se uită la un grup de copii.
– Iarăși copii? Ce vor? Să-l pună-n pericol?
– Cum să-l pună-n pericol?
– Tu singur ai spus...
– Ai vreo propunere?
– Soluția radicală.
– Eu, unul, nu m-aș grăbi.
– Ce ai spus?
– Eu?
– Nu te simți bine?
– Pe mine mă-ntrebi?
– Dar pe cine? Mai e cineva aici în afară de noi?
– Nu!
– Vezi? Atunci ce e cu tine?
– Cu mine?
– Pari nervos, frate. Nu cumva ai îndoieli?
– N-am îndoieli. Mă întrebam doar...
– Ei, fir'ar să fie! Te-am întrebat: Ce se întâmplă cu tine? Ce ai? Te-ai sastisit?
– Eu? Să mă sastisesc?
– Nu mai vrei postul ăsta? Natura din jur? Un cer deasupra capului tău?
– Vreau natura în jur. Vreau un cer deasupra capului meu.
– Nu cumva ai început să te crezi Monitor?
– Nu mă cred Monitor. Cum să mă cred Monitor?
– Te pomenești că a dat și în tine microbul. Și te vezi într-o cameră de comandă, dirijând nenorocita asta de lume care, după ce a interzis îndoiala, acum își caută iarăși rostul fundamental?
– Nu a dat în mine nici un microb. Nu mă cred Monitor.
– Știi care e rostul ăsta?
– Cum să nu știu.
– Atunci spune-l odată!
– Ceea ce face urmașul lui Arhimede.
– Așa e! Nu ai uitat!
– Cum o să uit?
– Nu ești pierdut definitiv. Nu suntem pierduți.
– Cum o să fim?
– Chiar dacă nu-l mai avem pe Arhimede, îl avem pe urmașul lui.
– Ne avem pe noi.
– Ce-ai mai putea dori?
– Nimic.
– Ai în jur o natură aproape reală, un cer. În zilele libere îți poți gonfla câte femei dorești....
– Chiar...
– Și dacă nu îți ajung, spune-mi să-ți bag în cur un prezervativ și să-ți explic cum devine cu virusul HIV.
– Îmi ajung. Ziceam doar că...
– Vrei un prezervativ?
– Nu. Femeile gonflate-mi ajung.
– Atunci, stai la pândă. Și nu-ți mai pune-ntrebări. Nu fi introvertit. Nu te purta ca un șoarece disperat cu cerul în ochi și cu apa în gură.
– Nu mă port ca un...
– Ce oi fi vrând? O carte, o floare? Aroma fânului proaspăt cosit? Alune pentru veveriţele ascunse-n copaci? De unde veverițe, de unde copaci? Ce, eu n-aș vrea să fiu undeva în trecut și să pictez animale și fructe prin secolele care s-au dus? Ce, eu n-aș vrea să fiu Turner sau Arcimboldo?.. Dar uite că nu sunt Turner sau Arcimboldo, ci numai un amărât de paznic al acestui sfârșit de mileniu din care dispare tot ce e

viu. Şi noi, cei rămaşi, care reactivăm surogatul ăsta al mă-sii de viaţă, nu avem dreptul la îndoieli. Ai înţeles?

– Am înţeles!

– Atunci stai în post. Supraveghează Obiectivul. Ceea ce face. E fundamental. Trebuie să aflăm cum îl face. Este singura şansă. Trebuie să învăţăm de la el. Pricepi?

– Pricep.

– Ce pricepi?

– Ceea ce face e fundamental. Trebuie să aflăm cum îl face.

– Sigur?

– Sigur! Nu sunt un introvertit. Nu sunt un şoarece disperat. Nu vreau să fiu Monitor. Nu mă cred Arcimboldo.

– Perfect!

– Veghez asupra Obiectivului. Cine se apropie de el, îl ucid. Cine are îndoieli, îl belesc. Am încredere în Viitor. Chiar dacă Arhimede a fost ucis, îl avem pe urmaşul lui Arhimede.

– Aşa!

– El este Obiectivul Principal!

– Ai dreptate. Începi să-ţi revii.

– Se ridică!

– Minunat!

– Se îndreaptă spre noi!

– De când aşteptăm!

– Ăsta-i momentul!

– Hotărâtor!

– Se opreşte din nou!

– Îşi face curaj!

– Rupe o creangă!

– Ce ţi-am spus?

– Vine spre noi! Ce facem?

– Pregăteşte pădurea!

– O pregătesc!

– Greblează nisipul din jur!

– Îl greblez!

– Adu arborii seculari!

– I-am adus!

– Dă drumul la râuri!

– Le-am dat!

– Recapitulează!

– Am pregătit pădurea, am netezit nisipul, am adus arborii seculari, am dat drumul la râuri, am făcut totul ca surogatul ăsta al mă-sii de viaţă să pară adevărat... Ce mai am de executat?

– Trage soarele mai aproape de noi. Se apropie Obiectivul Principal! Ultimul Arhimede!

Linişte. În luminişul de jos, apare un cimpanzeu. Înaintează încet, făcând cercuri mici în nisip.

A. Grand

TUSEA

– PAUL, în jur de cincizeci de ani.
– CHRIS, în jur de douăzeci şi... de ani

Birou într-un bar de noapte. Prin uşa deschisă se zăreşte o masă de biliard. Paul vorbeşte la telefon.

PAUL: Chris!... Chris, mă auzi? Eşti în maşină?... (*Lumină în interiorul unei maşini. Sputurile se vor schimba după necesităţi.*) Răspunde odată, Chris! Chris!...

CHRIS: Alo! Alo, da!

PAUL: Tu eşti, Chris?

CHRIS: Alo, eu sunt!... Paul?...

PAUL: Chris, tu eşti? Slavă Domnului! Te caut de-o vreme. Începusem să-mi fac griji. Eşti lângă pod? În maşină? Poţi să-mi răspunzi?

CHRIS: Da, pot să-ţi răspund.

PAUL: Deci eşti tot lângă pod? Lângă Podul de Vânt?...

CHRIS: Da, Paul. Sunt în maşină. Tot lângă Podul de Vânt.

PAUL: Mă bucură, Chris! De ce n-ai răspuns până acum? S-a întâmplat ceva? A fost o-ntrerupere? Ştii, am avut o clipă de spaimă. Nu auzeam decât apelurile mele continue, tăcerea din receptor şi, apoi, un zgomot ciudat, tare ciudat. Noroc că ai răspuns până la urmă. Spune-mi, poţi să vorbeşti?

CHRIS: Pot, sigur că pot.

PAUL: Atunci este bine. Înseamnă că nu e nimeni prin jur? Terenul este curat?

CHRIS: Da! Terenul este curat. Sunt în maşina mea. Lângă Podul de Vânt. Nu ne ascultă nimeni. Nu ne înregistrează nimeni, dacă asta doreşti să ştii.

PAUL: Nu te enerva Chris, nu ai motive. Doar cunoşti regula... Şi apoi, ţi-am spus, nu? Am auzit... Mi s-a părut că aud ceva ciudat în interiorul maşinii. *(Pauză.)* Nu cumva ai răcit? Nu cumva ai guturai?

CHRIS: Nu, nu am răcit.

PAUL: Asta e bine, Chris! N-aş fi vrut să boleşti din cauza mea. Îmi închipui că te-a bătut tare vântul pe pod.

CHRIS: Pe ce?...

PAUL: Pe pod!... Alo, mă auzi, Chris?... Ce se petrece acolo? Parcă iar se aude ceva! Chris!.. Chris!...

CHRIS: Cine a zis că am fost pe pod? (*Pauză.*)

PAUL: Cum?... N-ai fost pe pod?...

CHRIS: Nu! N-am fost pe pod.

PAUL: Nu te-ai dus pe pod, Chris?... (*Zgomot în maşină.*) Nu ai vrea să-mi explici? Doar aveai o treabă acolo. O treabă de zece mii. O treabă pe care o puteai face doar tu. (*Pauză.*) Alo, răspunde!... (*Pauză. Zgomot.*) Răspunde odată şi nu mai tuşi atât! Sau, dacă tuşeşti, spune măcar că ai răcit. Nu e nici un păcat. Nu e nici o ruşine. Acolo, pe pod, bate un vânt de te sminteşte!

CHRIS: Ţi-am spus că n-am fost pe pod. Şi că nu sunt răcit. Mai vrei să ştii şi altceva, Paul?

PAUL: Cum?... Dacă mai vreau să ştiu şi altceva?... Tu ai înnebunit, Chris? Atâta găseşti să mă-ntrebi? Pe mine? ... De acolo de unde eşti? De lângă Podul de Vânt? Din Lancia aia neagră, de lux?... În care taci şi tuşeşti?... (*Îl imită.*) „Mai vrei să ştii şi altceva, Paul?" (*Tare.*) Sigur că vreau să ştiu! Te-am trimis cu o treabă acolo. O treabă de zece mii. Pe care te-ai angajat să o faci. Şi pe care trebuia să mi-o confirmi. Ca s-o pot confirma şi eu mai departe. *(Pauză.)* Ei bine, Chris, eşti atât de drăguţ să îmi spui dacă ai făcut-o? Dacă n-ai avut greutăţi în exe... mă rog, în execuţia ei?... (*Zgomot ciudat, continuu.*) Alo, răspunde odată şi nu mai tuşi atât! Ai înţeles? (*Pauză, zgomot.*) Tusea nu-i un răspuns, Chris! Poate fi orice, o inflamare a căilor respiratorii, o meteahnă, o alergie, ce vrei, dar nu-i un răspuns. Vrei să-ţi spun eu ce e tusea în cazul de faţă? E o belea! O belea de care nimeni nu are nevoie acum. O belea pe care eu unul nu mi-o doresc. Şi nici ţie nu ţi-o doresc, Chris... Înţelegi?...

CHRIS: Da, înţeleg!

PAUL: Foarte bine! Continuă!

CHRIS: Să continui?

PAUL: Ei, fir'ar să fie de treabă, atunci începe măcar! Dar te-a potcovit rău tusea asta! Te-a-ntors pe dos. Te-a făcut

harcea-parcea!... Cred că ţi-ar prinde bine o vodcă cu nişte piper. Ştii unde-o găseşti. La mine la club. Te aşteaptă alături de cei zece mii. Dacă ai făcut treaba pentru care te-ai dus. Dacă l-ai lichidat pe omul care ne incomoda. Spune-mi că ai făcut-o. Că nu mai ai pentru ce sta acolo. Şi bagă-ţi piciorul odată-n pedala maşinii. Nu mai rămâne acolo. Vino la mine, direct la „Clubul Sugarilor". Sper că n-ai uitat drumul.

CHRIS: Nu, nu l-am uitat. Doar că...

PAUL: Atunci este bine! *(Pauză.)* Cum?... Doar că?... Alo!.... la stai puţin!.... *(Zgomot în maşină.)* Mai ai pe cineva lângă tine?

CHRIS: Linişteşte-te, sunt singur!... Paul!...

PAUL: Şi totuşi aud un zgomot suspect. Acolo. Alături de tine! Pe mine nu mă îmbrobodeşti, am un auz clasa–ntâi! Îţi şi spun ce aud, ceva sec, hârşâit, ca de foarfecă ruginită, de pâslă, ce taie ceva pe dinăuntru. Asta aud. Sau asta cred că aud. Nu ai vrea să fii atât de drăguţ să îmi spui ce este cu-adevărat?

CHRIS: E o tuse.

PAUL: Asta spuneam şi eu. Tusea ta.

CHRIS: Nu e a mea, Paul.

PAUL: Ha, ha, te-am prins, Chris! Asta vroiam să aud. Că nu e a ta. Cine mai este cu tine, Chris, cine mai este cu tine?...

CHRIS: Nu e nimeni!

PAUL: Al naibii să fiu dacă mai înţeleg! *(Pauză.)* Atunci te mai întreb o dată. Fii atent!... Ai probleme? Ai nevoie de cineva lângă tine care să-ţi dezlege nişte cuvinte încrucişate sau care s-au încrucişat pe neaşteptate?...

CHRIS: Nu am probleme. Nu dezleg nici un fel de cuvinte încrucişate. Nu m-am încrucişat cu nimeni...

PAUL: Poate ar fi mai bine să vin să te-ajut...

CHRIS: N-ai cum să mă ajuţi, Paul! Ţi-am spus, nu e nimeni cu mine.

PAUL: Atunci explică-mi, ce se întâmplă acolo? A cui e tusea aia belită de lângă tine?

CHRIS: Ţi-aş spune, dar mi-e teamă că n-ai să mă crezi.

PAUL: Ce-ar fi măcar să încerci?

CHRIS: E tusea mortului.

PAUL: Tusea.... Hehehe, te ţii de prostii.

CHRIS: Din păcate, nu prea am chef. Dar deloc...

PAUL: Morţii nu tuşesc.

CHRIS: Al meu tuşeşte. *(Pauză.)*

PAUL: E clar! Treaba te-a obosit. Vorbeşti aiurea-n tramvai. Halucinezi. Ai febră. Ce-ar fi să te duci să te culci? Vorbim mâine. *(Pauză.)* Sau nu, vino încoace rapid. Să stăm de vorbă acum.

CHRIS: Mă tem că n-o să putem.

PAUL: Chris! Ce dracu' se-ntâmplă? Ce ai păţit?... Nu cumva te-au prins cei de dincolo? Te-ai dus dincolo de pod, Chris? De ce ai făcut asta? Doar ţi-am spus că ăia de peste pod sunt periculoşi. Că dincolo e terenul lor de joc. De ce nu m-ai ascultat? Trebuia să faci totul aşa cum ţi-am spus. Atât şi nimic mai mult. Trebuia să lichidezi o figură inutilă. Atât! Pentru asta aveai podul. Malul râului. Apa! Noaptea! Vântul! Viforniţa! Pustietatea! Destul ca să-i poţi pune pistolul la ceafă şi să apeşi pe trăgaci. Pac! Gata! Cortina şi zece miişoare! De ce nu m-ai ascultat?

CHRIS: Era vânt, Paul. Era un vânt prea puternic.

PAUL: Stai puţin! *(Pauză.)* Lasă-mă să înţeleg. *(Pauză.)* Să-mi iau pastilele alea de inimă. *(Pauză.)* Acum e mai bine. *(Pauză.)* Deci nu te-ai aventurat peste pod?

CHRIS: Nu.

PAUL: Slavă Domnului! Deci nu te-au prins cei de dincolo? Eşti de partea asta a râului?

CHRIS: Da. Sunt de partea asta a râului, Paul.

PAUL: Şi pe Nicky–Guriţă l-ai lichidat?

CHRIS: Ţi-am spus doar...

PAUL: E-n regulă!.... Mi-a venit inima la loc. *(Pauză.)* Atunci, ce-ar fi s-o luăm mai mărunt? Ştii, astă-seară ori eşti tu obosit, ori sunt eu tare de cap. Să cădem la-nvoială. O luăm pe-ndelete. Timp avem. Spune-mi totul de-a fir a păr. Încet. Clar. Răspicat. Cu lux de-amănunte. Ca şi când ai vorbi despre sex. Ca şi când ai povesti cum ai ademenit o gagicuţă-n maşină.

CHRIS: Dar asta am şi făcut!

PAUL: Ai ademenit o gagică-n....

CHRIS: Pe Nicky–Guriţă! Înţelegi? Era prea frig afară. Şi eu îmi uitasem pardesiul la club. Cred că şi-acuma-i acolo, cu o grămadă de bile de biliard ascunse în buzunar. Ştii, când cineva mă atinge, bilele se ciocnesc de parc-ar fi vii...

PAUL: Bun! Deci pe Nicky–Guriţă l-ai ademenit în maşină. Până aici, totul e clar. Şi eu aş fi procedat la fel dacă-mi uitam pardesiul la club. De ce să ieşi afară pe ger? Mai bine chemi victima în maşină. O idee ingenioasă. Curată. Fără probleme. Parcă şi văd motorul încălzit, tremurând, duduind. Aburii ieşind încet prin capotă. Tu, la volan, el, lângă tine, cu gura încă albită de ger. Dezmorţindu-şi genunchii sub bordul maşinii. *(Pauză.)* Totul s-a petrecut aşa cum ţi-am spus, Chris?

CHRIS: Totul a fost aşa cum ai spus, Paul. Ai relatat totul de parcă ai fi fost aici. În afară de un mic amănunt...

PAUL: Care?

CHRIS: Tusea lui Nicky–Guriţă. Te bagă-n sperieţi. *(Pauză.)* Era groaznică. Horcăită. Lipsită de orice şansă. Îngropată în piept ca-ntr-un cavou de familie. Îi dădea exact diagnosticul. Timpul pe care îl mai avea de trăit. Câteva săptămâni. Câteva zile. Şi nici una din ele pe un ţărm însorit...

PAUL: Nenorocitul! Căuta să te înduioşeze. Degeaba! Dacă nu-l terminai tu, îl lichidau cei de pe celălalt mal. Era dator vândut. Nu scăpa decât rămânând acolo, pe pod. Cât poţi să stai pe un pod de vânt, să cerşeşti mila lui?...

CHRIS: Tremura şi tuşea. Tremura şi tuşea.

PAUL: Răcise.

CHRIS: Da. Răcise pe pod. Încă sperând o iertare venită de undeva. Două zile şi două nopţi. Fără palton pe el. Aşteptând un semnal de la unul din cele două capete ale aceluiaşi pod de vânt. Oricare. *(Pauză.)* Nimic. Nemişcare. Tăcere. Ger. Şi el, la mijloc, nevenindu-i să creadă că nu mai face parte din joc. Că va trebui să plătească cu amărâta-i de viaţă pentru tot ce-a făcut. *(Pauză.)* Am scos pistolul. L-am îndreptat către el. Încet. Fără grabă. Am tras. A rămas ţeapăn, nemişcat, parcă temându-se să nu murdărească bancheta maşinii. Am deschis portiera şi i-am făcut vânt în apă. *(Pauză.)*

PAUL: O treabă murdară. Trebuia făcută de cineva.

CHRIS: Mi-ar plăcea să cred la fel.

PAUL: Nu începe din nou. S-a terminat, înţelegi? Pune maşina-n mişcare şi vino iute la club. Avem nevoie de tine.

CHRIS: Şi voi?...

PAUL: Sigur că... *(Pauză.)* Cum ai spus, Chris? Şi noi?...

CHRIS: Vrei să-ţi spun adevărul până la capăt, Paul?

PAUL: Gata! L-ai spus! S-a terminat! Un parior păgubos mai puţin. Vino acasă... *(Pauză.)*

CHRIS: Vrei să ţi-l spun, Paul? *(Linişte, respiraţie grea.)*

PAUL: Bine! Spune-mi-l.

CHRIS: Şi EA are nevoie de mine!

PAUL: Şi EA?... Stai puţin, Chris... Care EA?...

CHRIS: EA! Nu spuneai c-o auzi?... *(Pauză.)*

PAUL: Da, da!... Aşa spuneam... Doar că...

CHRIS: Atunci sper că ai înţeles. N-o pot lăsa. Nu mă mai are decât pe mine. Nu mai are la cine se duce. O auzi?... *(Tuse prelungă, înceată.)*

PAUL: O aud, Dumnezeii mă-sii de treabă! O aud!... Dar aşa ceva-i imposibil!... Chris!...

CHRIS: Ţi-am spus: Mai are doar câteva săptămâni, câteva zile. Şi nici una dintre ele-n Canare. N-o pot lăsa! Nici măcar Nicky-Guriţă n-ar fi lăsat-o dacă nu-l lichidam. Nu crezi?...

PAUL: Ba da, Chris!... *(Pauză.)* Alo, alo, Chris!...

CHRIS: Mă bucur că mă aprobi. Şi că nu te superi. Asta îmi va uşura treaba. Şi dacă ne vom mai vedea vreodată în viaţă... Dacă voi mai veni vreodată să aud bilele alea de biliard...

PAUL: Ne vom vedea, Chris, ne vom vedea!...

CHRIS: Încă ceva! Dacă socotiţi că am încălcat regula jocului ....

PAUL: N-ai încălcat nici o regulă, Chris. Nici una! Ţi-ai făcut treaba perfect.

CHRIS: Ştii unde pot fi găsit. Lângă Podul de Vânt. Puteţi trimite oricând pe cineva...

PAUL: Dar bine, Chris, cum îţi...

CHRIS: Un singur lucru să-i spui. Să nu facă aceeaşi greşală. Să nu tragă atunci când se-aude. Înţelegi? Nu când se-aude... Pentru că atunci... EA.... Tusea mortului.... Va rămâne cu el... Înţelegi, Paul?... Poţi înţelege?.... *(Tuse înecăcioasă, prelungă.)*

PAUL: Alo, Chris!... Chris!...

Şuier puternic de vânt.

DIALOGURI SECUNDE

ION RAȚIU:

„Greutățile pe care trebuie să le învingi produc ceva. Și cred că la noi au produs destul“

■ Ce vă atrage în a scrie teatru? Ce complement al personalității dumneavoastră găsiți prin această activitate?

❑ De fapt, n-a fost, să zic așa, o nevoie spirituală să scriu un text dramatic. A existat o perioadă în viața mea în care mergeam foarte des la teatru. La Londra sunt, cum știți, foarte multe teatre. Era în perioada anilor '50, când scrisesem „O politică pentru Occident“. A apărut în 1957, imediat după revoluția maghiară din noiembrie '56. Și, cum petreceam destul timp în sălile de spectacole, m-am împrietenit cu mulți oameni din această lume. Ne unea aceeași pasiune pentru teatru. Eram cu un grup de scriitori la o cină și tocmai văzusem o experiență foarte interesantă, piesa lui Sartre **Les mains sales**, care fusese un eșec total. Doar patru zile rezistase pe afiș. Și atunci, la acea cină, cum discutam politică în legătură cu cartea mea, care atrăsese atenția – fără falsă modestie – ziarelor mari din Anglia, s-a produs o evidentă conexiune și s-a spus că o piesă de teatru cu substrat politic nu poate să reușească în Anglia. S-a întâmplat să spun că nu știu dacă va reuși sau nu, dar eu aș putea încerca.

■ A fost un pariu.

❑ Da. A fost un pariu pe 1 000 de lire, o mulțime de bani pe vremea aceea, și nu-i aveam, ca să-mi pot permite să-i pierd. Am scris piesa foarte repede, pentru că eram plin de ideile mele despre comunism și despre consecințele lui tragice. Împreună cu o scriitoare, Jane Cobb, am reușit s-o terminăm în câteva săptămâni. Și a fost imediat acceptată de Arts Theatre Club din Londra. Am câștigat pariul; criticile au fost foarte interesante, nu toate fantastic de favorabile, dar, oricum, s-a reacționat. S-a speculat că piesa – din moment ce a fost semnată cu un pseudonim – e probabil scrisă de un membru al cabinetului britanic, pentru că, evident, textul implica multe cunoștințe de politică.

■ Credeți că teatrul este favorabil acestor discuții despre societate?

❑ Eu cred că e un loc foarte important. Dezbaterea creează o **situație,** are un caracter dramatic; depinde cum o prezinți. În mod teoretic, s-ar spune că politica e departe de teatru. Dimpotrivă, găsesc că teatrul nu face altceva decât să prezinte problemele vieții, și una dintre cele mai mari este cea politică.

■ Spațiul teatrului se poate deschide ca un for de discuție asupra societății civile?

❑ Nu cred că e bine să fie folosit astfel în mod expres. Teatrul face parte din viață. În măsura în care politicul influențează viața, evident că poate intra ca subiect de teatru perfect compatibil cu ideile artei pentru artă.

■ Ați spus că vă pasiona teatrul britanic al anilor '50. Curiozitatea și interesul v-au orientat și spre teatrul românesc?

❑ Am văzut **Trilogia antică** și, tot la Național, o piesă a lui Blaga – **Avram Iancu**. Din păcate, nu am timp, dar m-aș duce cu mare dragoste la spectacole.

■ Credeți că teatrul poate influența viața societății? Poate să contureze niște modele ale ei?

❑ Aspectul didactic al teatrului mă interesează prea puțin. Nu mi se pare a fi esențial pentru artă. Revin la ideea că teatrul, de la apariția lui, este un comentariu artistic al vieții, nimic altceva. De aceea îmi place ideea de a atrage spectatorii să fie împreună cu actorii. Acest contact direct subliniază tocmai calitatea teatrului de a fi pur și simplu altă formă a vieții, o interpretare a ei care are o puternică forță emoțională.

■ Întâlnirea dumneavoastră cu teatrul e doar un pariu? Nu v-ați simțit tentat să reveniți la el ca autor?

❑ Să mai scriu o piesă de teatru? Nu cred că o voi face. Am multe idei, am scris șapte cărți, dar toate de natură politică. De fapt, vă spun drept, niciodată nu m-am considerat un scriitor „de creație“. Eu sunt mai degrabă un avocat: susțin un punct de vedere, iar interesul meu a fost întotdeauna foarte pronunțat în problemele politice.

■ V-a interesat însă și susținerea unor proiecte culturale. Ați investi în teatru?

❑ N-am avut ocazia s-o fac. Există foarte multe solicitări, foarte multe probleme trebuie rezolvate. Am făcut ceea ce am făcut în măsura în care a fost posibil. De la început am avut intenția de a investi în televiziune și într-un ziar. Am reușit să scot un ziar care cred că e bun, e serios, e demn. Cu televiziunea, drumul a fost blocat. Când am auzit de greutățile financiare de la „România literară“, am socotit că e bine ca această revistă să nu piară și de aceea am susținut-o.

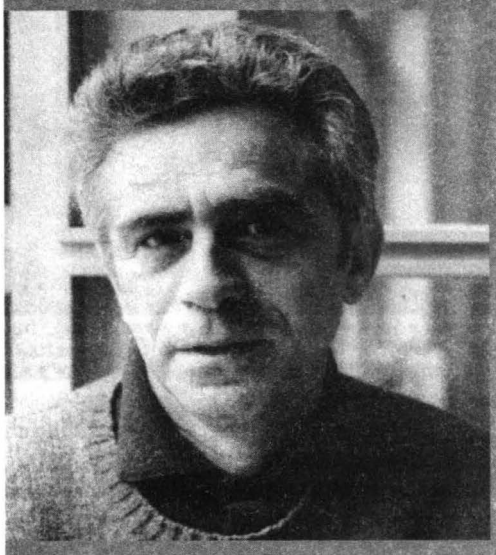
■ Presupun că aveți o viziune asupra evoluției societății românești. Considerați că teatrul este legat de această evoluție?

❑ Am fost foarte impresionat de teatrul românesc, pentru că are evidente elemente de noutate. Noi am avut o tradiție de mare valoare în teatru și, firește, ne raportăm mereu la Caragiale, la analiza lui care scoate la iveală și comicul, și absurdul unor situații. Dar cred că teatrul pe care l-a scris e mult mai profund. Și Urmuz, chiar și Tzara reliefează acest absurd. Avem mulți inovatori. Cunosc faptul că numeroși studenți americani fac din Ionescu un fel de fetiș cultural. Există în teatrul românesc și un aspect vizibil, care ține de un tip de temperament național: dorința de afirmare. Românul e un mare individualist, e poate o exagerare a dorinței de a se arăta, care frizează puțin absurdul.

■ Este complexul culturilor mici.

❑ Suntem o cultură mică în comparație cu altele, dar avem și vârfuri care se califică indiscutabil în spațiul artistic universal. Cioran a simțit că suntem într-o zonă geo-politică nefericită, care ne-a tăiat aripile. Dar defensiva e o greșală. Eu cred în faimosul „**challenge and response**“: dacă ești pus într-o situație dificilă trebuie să reacționezi, să învingi. Toate greutățile pe care trebuie să le înfrunți produc ceva. Și cred că la noi au produs destul. Sigur, aici și teatrul este pus în discuție. Teatrul este un limbaj universal – mai ales în forma esențializată a gestului, a mimicii –, este un comentariu asupra problemelor inerente condiției omului și provoacă o reacție atunci când observatorul are puterea de a discerne, de a înțelege o situație. Cred că noi, românii, avem acest discernământ.

ADINA BARDAȘ



SORIN VIERU:

„Pentru mine, teatrul este textul care prinde viață“

❑ **Într-un timp în care s-ar părea că primim revelațiile mai ales prin cultură, credeți că teatrul le poate produce provocând mutații ale sensibilității moderne?**

■ Cred că teatrul este o sursă a revelației pentru omul modern, dar oricum, înainte de a continua, trebuie să spun că dacă revelația, azi, vine doar prin cultură, asta e mai curând o mizerie a lumii. Revelația trebuie să vină din viață, în mod nemijlocit, nu numai în și prin cultură.

❑ **Teatrul nu pune un accent asupra relației dintre om și realitate?**

■ Ba da, și teatrul chiar a pus, efectiv, un asemenea accent. Dar aici am în vedere nu teatrul, ci piesa de teatru. La ea mă gândeam întâi.

❑ **De ce?**

■ Deformare profesională: eu sunt cititor, nu privitor ca la teatru. Mi se pare că textul dramatic e o realitate autonomă, chiar în absența reprezentației.

❑ **Prin reprezentație poate deveni altceva.**

■ Fără îndoială. Însă trebuie să se păstreze reperele piesei.

❑ **Dar teatrul poate exista și fără text.**

■ Da, dar, de fapt, ceea ce există în afara textului nu face decât să se supra-adauge unei scrieri. Cel puțin la noi, în lumea aceasta, pe continentul acesta și în condițiile obișnuite. Altceva spun oamenii de teatru – ei pun un accent mai puternic, afirmă emfatic autonomia teatrului ca atare...

❑ **Teatralitatea teatrului.**

■ Da. Cum s-ar putea spune, relația fără suport obligatoriu în text. Pentru mine, teatrul este textul care prinde viață, după ce, în prealabil, viața a devenit text. Viața, adică puterea de creație, irealitatea, entitatea complexă, cu partea ei reală și partea ei imaginară. Viața premerge textului, îl integrează, iar reprezentația teatrală este o formă de a reda viața, ceea ce ea însăși a produs, și anume restituind-o într-o versiune modificată. Dar viziuni asupra teatrului sunt multe. Îl putem privi de pildă ca un schimb de servicii, ca un schimb social.

❑ **Viața presupune riscuri. Credeți că și teatrul presupune un risc?**

■ Categoric. Numai și numai riscuri.

❑ **Și care este riscul acum?**

■ Acum și întotdeauna este nereușita. Până la urmă orice risc se reduce la un eșec de un ordin sau altul. Sigur că există și alte riscuri: o reușită prea mare în antrenarea consumatorului pe o cale greșită. Teatrul poate vicia, poate exagera o idee transformând-o într-o obsesie. De exemplu, obsesia incomunicabilității: calul de bătaie cel mai glorios al teatrului până de curând. Incomunicabilitatea este un fapt, dar un fapt este – de asemenea – și putința de a comunica.

❑ **Credeți că teatrul mediază comunicarea între oameni, îi deschide spre dialog?**

■ O singură întrebare și îndoială am. Sigur că teatrul poate antrena oamenii în acest vârtej al comunicării adevărate, dar mă întreb: pe câți? Mi se pare că teatrul rămâne un ostrov al fericiților, o insulă, un privilegiu, un loc inițiatic. Nu mai cred că teatrul propriu-zis aparține culturii de massă și că joacă în societatea de azi funcția pe care a avut-o altădată, când nu avea competitori atât de redutabili ca filmul și televiziunea.

❑ **Dar pelicula este un conservant, nu poate realiza transferul de energie și de afectivitate propriu teatrului.**

■ Teatrul nu e învinsul în această istorie. De fapt, el e adevăratul învingător, pentru că întreaga viață s-a teatralizat, a devenit un spectacol cu regizorii, cu impresarii, cu sufleurii, cu textierii, cu actorii și chiar cu spectatorii lui.

❑ **Eugen Ionescu spunea că „naivitatea necesară operei de artă îi lipsește teatrului. Pentru moment nu mai există naivi nici printre autori, nici printre spectatori“. Credeți că are dreptate?**

■ De multe ori, da. Însă e perfect că se întâmplă așa. Pentru că eu cred că o reprezentație trebuie să aibă ceva ireductibil spontan. Să fie născută, nu făcută, nu premeditată. Aș cere măcar pentru teatrul de copii un pic de îndurare. Acea spontaneitate și mirare pe care altădată le stârnea teatrul ca atare, cred că era un miracol la care se ajungea cu greu. Teatrul de păpuși, cel al ritualurilor anotimpurilor, turneele cred că erau minuni îndelung așteptate, și ecourile lor se stingeau greu.

❑ **Erau sărbători ale unor comunități. Mai poate exista azi teatrul ca sărbătoare?**

■ Da, cred că există. Din când în când, mai ales dacă nu faci parte dintre cei aflați prea în interiorul teatrului, această înnoire a vieții, marcată de o reprezentație, e un fapt cu semnificație emoțională. Eu însumi am simțit acest lucru. Am în spate ani întregi din viață pierduți, pentru că am absentat de la câteva spectacole memorabile. După cum există ani care trăiesc încă în memorie prin câteva reprezentații care mi se par fabuloase. **Cum vă place**, montat la Teatrul Municipal, cred că intră în zona legendei. În general spectacolele de aici au fost, într-o anume perioadă, adevărate sărbători.

❑ **Teatrul dislocă uneori realitatea instituind o stare de alertă, de scoatere din indiferență, de luciditate. Credeți că el poate integra niște fenomene reale într-o viziune limpezitoare, le poate da un sens?**

■ Într-un anumit înțeles, poate că da. Dar nu vreau să spun că teatrul e singura fereastră, sau că e fereastra privilegiată a monadei, a insului spre lume. Astăzi e doar un mijloc printre altele. Iată însă ce dă teatrul: ca și concertul sau expoziția, creează un eveniment în trei timpi – așteptarea sărbătorii, sărbătoarea reprezentației și amestecul acela confuz de stări, de amintiri de după sărbătoare. Spectatorul de teatru, cel care a rămas fidel acelui rit, retrăiește sărbătoarea. Și atunci, viața capătă o culoare ceremonioasă și un sens. Un sens de viață.

A.B.

AMINTIRI ȘI PROIECTE

Străbat, într-o după-amiază vărătecă de ianuarie, culoarele umbroase și tăcute ale studiourilor din strada General Berthelot. Sper să aflu noutăți care să aibă puterea să rămână semnificative, chiar și când aceste rânduri vor apărea. În fond, speranța nu e doar a cronicarului ci, în primul rând, a radiofoniștilor ce-și construiesc emisiunile menite a fi absorbite instantaneu de necuprinsul eterului cu gândul la necuprinsul eternului. Iată o simplă și armonioasă paronomază care tinde să devină emblema destinului atâtor creatori. Mulți, aproape necunoscuți marelui public. Mă îndrept spre unul dintre ei, găsindu-l, firește, acolo unde își trece orele zilei, adică în studioul de înregistrare. George Marcu, regizor muzical la departamentul de teatru. S-a născut la 26 aprilie 1950, în București. A urmat liceul teoretic, apoi Conservatorul de Muzică, absolvind în 1977 (cu media 10) Facultatea de compoziție/muzicologie. Profesor de muzică la Călărași până în 1980, când își dă definitivatul. Abandonează cariera didactică, dar continuă să ia lecții de dirijorat cu maestrul Constantin Bugeanu. Se angajează ca instructor artistic la Clubul Politehnicii, unde organizează cursuri și audiții de jazz (unul dintre tinerii de atunci, Mihai Godoroja, este azi redactor la Televiziune) și încurajează opțiunile (vocațiile) muzicale ale studenților.

– Nu știi câte talente am avut șansa să găsesc acolo. Așa că a fost pentru mine o reală bucurie ca, întâlnindu-mă recent cu o absolventă de la Automatică, să aflu că s-a înscris la Conservator.

– **Nostalgii, nostalgii...**

– Deloc. Amintiri, amintiri... Ele fac, poate, ca drumul pe care pășesc în prezent să fie cât de cât durabil. Cu toate cotiturile lui.

– **Cotitura radiofonică a fost una decisivă?**

– Absolut. Și, ca toate celelalte, s-a datorat unei întâmplări. Prin anii '80, când dirijatul și compoziția erau iluziile care mă țineau în viață, am fost recomandat lui Timuș Alexandrescu.

– **„Lordului?"**

– Da, așa i se spunea în Radio. Îi datorez totul. Sub mâna lui am învățat ce înseamnă regie muzicală și, mai ales, cum tehnica poate deveni artă. M-a supravegheat îndeaproape. Îmi dădea zilnic „teme" și, vai, ce folositoare mi-au fost. Când am lucrat prima ilustrație muzicală singur (la **Domnișoara Iulia** de Strindberg, în regia lui Titel Constantinescu), a stat lângă mine în cabină, să nu greșesc ceva. A ascultat banda și a surâs...

– **Avea un surâs distant, nu-i așa? Sau, mai degrabă, melancolic...**

– Mai degrabă trist. Apoi, în 1990, a murit. Eu nu eram încă angajat al redacției, nu prea erau locuri. Și când el a plecat definitiv, mi-a lăsat locul lui. Nu e o metaforă. Chiar și numărul legitimației mele de intrare e același cu al lui. Numărul 359.

– **O, Doamne!**

– Îmi lipsește foarte mult. Cu deosebire, în preajma premierelor, în acel spațiu vertiginos de așteptare , între terminarea lucrului și gongul emisiunii sau ridicarea cortinei. Căci și în această direcție l-am urmat, compunând coloana sonoră la diferite spectacole scenice. Sunt împotriva benzii de magnetofon în teatru și optez pentru muzica **live**, singura în stare să transmită direct emoția. Iubesc orele de repetiții, iubesc obositoarele vocalize și exerciții cu actorii. Poate și pentru că pot fi, o clipă, compozitor și dirijor. Deși cred cu tărie că adevăratul dirijor al spectacolului, singurul lui dirijor, este regizorul. De curând, am verificat acest lucru colaborând la **Antigona**, realizată de Alexandru Tocilescu la Teatrul Bulandra.

– **Așa e în teatru. Așa e și la radio?**

– Absolut la fel. Mai ales că aici, la noi, maxima comprimare a timpului de pregătire și realizare a unui spectacol face mai puternic spiritul de echipă.

– **Deci, echipa de la** Golem, **serial radiofonic după romanul lui Gustav Meyrink, premiera ultimei săptămâni din ianuarie...**

– Ea înseamnă o distribuție din care fac parte, între alții, Dan Condurache, Adrian Pintea, Florin Anton, Rudy Rosenfeld, Constantin Codrescu, Constantin Dinulescu, Mircea Albulescu, Maia Morgenstern, Dana Dogaru, precum și o echipă de redutabili radiofoniști: Cristian Munteanu (regia artistică), Luiza Mateescu (regia tehnică), Violeta Berbiuc (regia de studio). Amintesc, nu în ultimul rând, pe Boris Petrof, semnatarul dramatizării.

– **Nu e primul spectacol radiofonic la care ai lucrat. Apropo, în acești ultimi zece ani ai ținut o evidență?**

– Statisticile nu aduc fericirea! Răspunsul e: multe, foarte multe. Dar, fără glumă, nu știu dacă acest lucru e important pentru ascultător, ale cărui exigențe se cuvin a fi onorate și de debutanți. Pentru mine, însă, **Golem** are o semnificație anume. Îmi verifică un crez, acela că vibrația sonoră este o lege fundamentală a firii....

– **Cosmica rumoare de care vorbea Aristotel comentându-i pe Pitagora?**

– Exact. Iar radiofonia este o înfățișare a acestei sonorități, accentuând posibilitatea ca limbajul să ni se înfățișeze cu o puternică încărcătură interioară și, astfel, să deschidă larg porțile spre imaginativ. Se întâmplă, din fericire, ca actorii din **Golem** să nu aibă asupra cuvântului o perspectivă exterioară ci, dimpotrivă, să meargă pe drumul la care mă refeream. Este și drumul meu. Aș vrea ca prin muzică să prelungesc tensiunea comunicării verbale și să declanșez în ascultători stări de emoție și clipe de meditație. O coloană sonoră deloc explicativă, descriptivă, o coloană sonoră în care și tăcerile să aibă sens.

– **Ca în sonata lui Cage...**

– Da, da. Cred că vocea umană este primul instrument pe care ni l-a dat Dumnezeu. În aceste condiții, actorii sunt virtuali muzicieni. Rămâne să accepte și să valorifice acest dar. Nu e prima dată când lucrez cu Dan Condurache și Adrian Pintea. Ceea ce fac ei în **Golem** este o probă de virtuozitate. Mie nu mi-a rămas decât să urmez incitantele lor sugestii. Sper să nu le fi trădat. De ce să ascund, aștept cu încordare verdictul ascultătorilor.

– **Ce urmează, apoi ?**

– Aș vrea să scriu o lucrare vocală pornind de la poeme grecești de la Marea Egee, o întâlnire a sunetului armonic cu sunetul concret. Aș vrea să pot duce la bun sfârșit proiectul în care am fost cooptat de regizorul Alexandru Tocilescu. Aș vrea să recitesc pagini din **Jurnalul fericirii**. Mă întorc mereu la această carte.

ANTOANETA TĂNĂSESCU

IMAGINEA CUPLULUI PERFECT

*Clara Popescu Vodă a absolvit A.T.F. în 1993, la clasa prof. Gelu Colceag, cu spectacolul **Underground** după **Azilul de noapte** (regia, Al. Repan). A jucat la Teatrul Mic în spectacolul **Mlaştina** de Caryl Churchill, în regia Andreei Vulpe, şi în filmul **Hotel de lux**, în regia lui Dan Piţa. Este actriţă la Teatrul „Nottara", unde poate fi văzută în **Puricele** (regia, Horaţiu Mălăele) şi, în continuare, în **Underground**.*

*Bogdan Vodă a absolvit A.T.F. în 1992, la clasa prof. Florin Zamfirescu, cu spectacolul **Gaiţele** de Al. Kiriţescu. A jucat în filmele **Şobolanii roşii**, în regia lui Cornel F. Codrescu, **Hotel de lux**, în regia lui Dan Piţa, **E pericoloso sporgersi**, în regia lui Nae Caramfil. La Teatrul „Nottara" a debutat în spectacolul cu piesa **Transfer de personalitate** de Dumitru Solomon, în regia lui Mircea Cornişteanu. În prezent joacă, tot aici, în spectacolele **Şantaj** (regia, Dominic Dembinski), **Puricele** şi **Underground**.*

Clara şi Bogdan Vodă oferă imaginea cuplului perfect. Cu un început de carieră marcat de izbândă, îrumoşi, tineri şi... aş fi vrut să spun, entuziaşti. Numai că...

■ Ce a determinat opţiunea pentru teatru?

C: Întrebarea asta mi-am pus-o de foarte multă vreme şi nu mi-am putut răspunde. Era un impuls puternic, un gând ascuns... O influenţă aparte a avut asupra mea filmul **Pas în doi,** în urma căruia m-am hotărât să dau la Teatru. Am reuşit a doua oară.

B: Eu am fost în artă de mic: mama mea a fost cântăreaţă la Operă, iar eu am făcut liceul de muzică. Iubeam muzica, dar mi-am dat seama că făceam mai bine teatru. Dădusem şi la Conservator... La Teatru am intrat de prima dată.

■ Eşti mulţumit de traiectoria ta profesională de până acum?

B: Acum simt că suntem la vârsta când am putea face mai mult, dar nu se întâmplă aşa. Jucând un poliţist care nu stă nici un minut în scenă, în **Prinţul negru**, mă întreb de ce am mai făcut înainte roluri mai mari...

■ Care credeţi că ar fi, din punct de vedere artistic, una din problemele majore ale teatrului românesc de astăzi?

C: Conflictul între generaţii. Nu avem regizori tineri pe care să ne bazăm.

B: Iar cei care s-au afirmat au preferat să lucreze cu actori consacraţi. Se pare că nu cred în noi sau poate că, din dorinţa de afirmare, preferă să distribuie actori maturi, cunoscuţi.

C: Ar trebui să se adune o trupă a noastră, a celor tineri. Toţi revin la exemplele generaţiilor Ciulei, Penciulescu, Piţa, Daneliuc... Eu cred că la ora asta există un potenţial actoricesc fantastic, dar nefolosit.

B: Aceasta este marea dezamăgire la începutul carierei noastre, că nu putem juca atât cât am putea şi atât cât ne-am dori.

■ **Şi totuşi credeţi că va veni vremea marilor roluri?**

B: Dacă nu cred eu, n-o să creadă nimeni. Cred în apariţia marelui rol. Asta vreau să fac şi mă ţin cu dinţii.

C: În meseria asta trebuie să fii ca Zorba, fără puţină nebunie nu-ţi iese nimic.

B: Ne-am gândit chiar să plecăm din ţară o vreme, să facem bani şi să ne întoarcem...

C: În fiecare zi, parcă suntem Gulliver: „e ora două şi nu se întâmplă nimic..."

B: Suntem mulţi tineri, în teatre, care stăm pe margine. Problema este că nici n-ai apărut, şi dispari.

■ **V-aţi gândit la vreo soluţie?**

B: Mi-am pus problema de a face regie şi cred că voi face. Există prejudecăţi împotriva regizorilor–actori. Deşi sunt spectacole de succes montate de actori – vezi **Gaiţele**, în regia lui Florin Zamfirescu, **Puricele** în regia lui Mălăele, **Azilul de noapte**, regizat de Repan...

C: Cred că Ştefan Iordache, Florin Zamfirescu, Alexandru Repan sunt mai tineri sufleteşte decât noi, pentru că ei caută, forează noul. Mi-aduc aminte că, în facultate, Florin Zamfirescu ne întreba de ce suntem atât de îmbătrâniţi...

B: E tragic să îţi doreşti să faci Hamlet şi să ajungi să faci ce fac eu în **Prinţul negru**. În afară de asta, faptul că nu jucăm determină pierderea antrenamentului, ne ieşim din mână... Am făcut muzică şi ştiu că, dacă o zi nu studiai, pierdeai cinci...

■ **Şi totuşi aţi avut repetate solicitări la Televiziune...**

C: Refuzăm să facem şuşe şi altele de genul acesta. Crezul meu în actorie e altul.

B: Nu facem prostituţie artistică. Mă gândesc că s-ar putea face foarte multe lucruri de calitate, s-ar putea dramatiza Dostoievski, Vasile Voiculescu...

■ **Se pare că, în numele artei, existenţa voastră comportă un deficit financiar...**

B: Eu am 80 de mii salariu, Clara – 60 de mii, salariul ei fiind egal cu al unui proaspăt maşinist. După un spectacol cu **Azilul de noapte**, Clara slăbeşte două kilograme. Din salariu de-abia plătim chiria şi cheltuielile obligatorii... Nu avem casă. Jucăm pentru că ne place, dar nici măcar asta nu se prea întâmplă.

C: Ne dorim un copil. Am pierdut un copil pentru că, neavând casă, nu l-am fi putut creşte.

■ **Dincolo de aceste impedimente, pe care le dorim pasagere, se pare că a izbutit iubirea dintre voi.**

B: Dragostea e de la Dumnezeu. E adevărat că suntem peste tot împreună. Ne sprijină şi universul comun în care trăim. La probe de film, chiar dacă ne cheamă pe unul dintre noi, mergem împreună. Uneori, am fost chemat eu şi până la urmă a fost selecţionată Clara.

■ **Din ce vă alimentaţi speranţa în binele care va urma?**

C: Meseria asta o faci doar cu gândul la Dumnezeu.

B: Absolut! În tot îl preamărim pe Dumnezeu, nu pe noi, pentru tot ce facem gândul e spre Dumnezeu. E drept că suntem uneori furaţi de succese, de popularitate...

C: Dar în ceea ce facem nu trebuie să ne gândim foarte mult la noi, ci pur şi simplu să oferim efortul nostru celorlalţi.

B: Fiind creştini, ne purtăm conştienţi crucea.

■ **Credeţi că actorii sunt prin definiţie oameni de cultură?**

B: Ar trebui să fie. Actorii mari sunt toţi oameni de cultură, sunt receptivi, spre a învăţa mereu...

C: Da. Şi actorii mari sunt deschişi şi te lasă să primeşti de la ei tocmai pentru că sunt culţi.

■ **Ce preocupări aveţi în timpul liber?**

B: Facem sport, amândoi, asta ne susţine. Sunt „centură neagră" la karate, predau la o şcoală de specialitate.

C: Am făcut dans; în spectacolul **Astă seară stau acasă** am fost solicitată ca dansatoare.

■ **Deci, Bogdan, eşti campion la sport, cânţi, am înţeles că ai făcut violă şi pian...**

B: Da, şi fac pe scenă poliţişti. Deşi sunt hotărât să le pun pe toate în slujba teatrului, n-am unde.

A urmat un minut de tăcere. Se auzeau zgomotele celor ce montau decorul de la ***Puricele****. În sală, de data aceasta, nu vibrau aplauzele. Şi totuşi Clara a continuat:*

C: La repetiţiile cu **Azilul...**, Repan ne spunea: „piesa asta trebuie făcută cu dragoste, nu cu ură". De atunci, orice rol îl fac cu dragoste.

CLARA MĂRGINEANU

O reluare

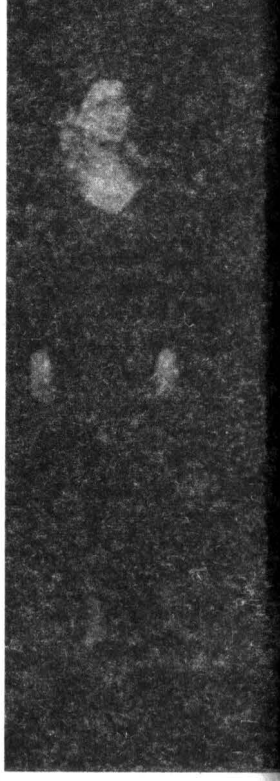
Cum o comedie americană, fie ea şi cu Jack Lemon, poate fi totuşi destul de plictisitoare, iată-mă trecând de pe programul I al T.V.R. pe programul II, unde „se dă" o tâmpenie cu Păcală şi Tândală, ce-i drept „pi moldoveneşte". Şi trec la radio, în seara de 16 ianuarie, de pe un program pe altul, până când prind o piesă de teatru, pe care o recunosc cu uşurinţă. E Yorick **de Ioan Chelaru, actor ce nu se află la prima lui piesă, chiar dacă e încă prea puţin cunoscut ca dramaturg. Recunosc vocile: Florian Pittiş în Yorick, excelent prin bogăţia nuanţelor, împrumutând un spirit zeflemitor, atinge performanţa de a atrage atenţia asupra profunzimii lucrurilor spuse „în treacăt"; Mircea Albulescu în bătrânul rege Hamlet pare ostenit de tot şi de toate, vorbele-i vin mai greu şi parcă „de dincolo", cu un soi de conştienţă a zădărniciilor lumii rămase în urmă. Dar câtă tensiune intelectuală în acest dialog, cât spirit şi cât rafinament în jocul argumentelor! E un regal de inteligenţă, iar replicile se schimbă ca reflexele de lumină în jocul unor oglinzi, multiplicându-şi sensurile şi prelungindu-şi ecoul în cel care le ascultă.**

Citisem piesa, scrisesem şi o notiţă despre ea, o recenzie oarecare, chiar în revista „Teatrul azi". Nu eram prea convins de virtuţile ei scenice, dar îi intuiam, cred, resursele pentru un spectacol de teatru radiofonic. Şi iată-mă acum urmărindu-l cu o plăcere pe care nici măcar n-aş fi bănuit-o, într-atât mă prinde „punerea în undă", într-atât mă fascinează – acesta-i cuvântul! – schimbul de replici, care sunt tot atâtea gânduri întoarse în ele însele, gândindu-se pe sine.

Şi ce sentiment reconfortant îmi dă faptul de a-l auzi pe acest mare actor, care e Mircea Albulescu, făcând nu altceva decât teatru, aşa cum şi eu nu fac acum altceva decât să ascult un spectacol de teatru, de teatru radiofonic, a cărui regie – de aleasă sensibilitate – aveam să aflu că fusese semnată de Andreea Vulpe. Căci nu era o premieră, premiera avusese loc în urmă cu vreun an. Era doar atât: o reluare. Care ne îndemna să fim mai atenţi cu noi înşine.

VICTOR PARHON

Teatrele româno...



Iată că în ultimii patru ani, în peisajul teatral românesc a apărut, pe lângă teatrele particulare, un tip special de instituție: teatrul bilingv. Ceea ce nimănui nu i-ar fi trecut prin cap înainte de „deranjul din decembrie", acum a devenit realitate. Actori, regizori, scenografi români pleacă să prezinte spectacole în străinătate, în limba țării respective. Actori, regizori, scenografi străini vin să lucreze în România. Unii chiar învață românește și se deprind cu obiceiurile locului. E un firesc și permanent „du-te-vino", fapt care ne îndreptățește să credem, cel puțin din acest punct de vedere, că deranjul n-a fost chiar inutil. Relațiile de schimb cultural cu alte țări par să capete, pe zi ce trece, tonul normal al contactelor necesare integrării noastre în lumea civilizată.

Dacă acești oameni de teatru se plimbă „pour les fleurs du coucou" sau sunt realmente ambasadori ai spiritualității românești, dacă producțiile realizate, „copiii bilingvi", au fost avortoni sau feți-frumoși, dacă aceste instituții înoată în greutăți financiare sau despletesc dibaci tainele managementului sunt întrebări la care ancheta noastră a încercat să răspundă.

MARIAN POPESCU, coordonator de proiect la Teatrul Româno-Irlandez:

– Din ce rațiuni a luat ființă Teatrul Româno-Irlandez?

– Teatrul Româno-Irlandez e mai mult o formulă de cooperare și de schimb cultural între România și Irlanda. Spre deosebire de alte teatre bilingve, care au o formulă instituțională (mă refer la Teatrul Franco-Român, care joacă în limba franceză, și la Teatrul Român-American, în limba engleză), Teatrul Româno-Irlandez este o coproducție. De fapt, el reprezintă deschiderea unui mai amplu proiect cultural România-Irlanda. Sigur că i se poate spune Teatrul Româno-Irlandez, dar, repet, nu este vorba de o instituție. Spre deosebire de programul NOROC, structurat pe patru ani și care cuprinde enorm de multe proiecte, Teatrul Româno-Irlandez este definit în exclusivitate pe relații de schimb între România și spațiul irlandez. El s-a născut o dată cu piesa Urechea lui Ceaușescu, **scrisă special pentru acest proiect. Spectacolul a avut succes și în cele trei reprezentații de la Teatrul Mic (unul dintre coproducători, ceilalți doi fiind UNITER și Old Museum din Belfast), și în turneul pe care l-a făcut în Irlanda și în Irlanda de Nord. A avut la bază și o experiență mai puțin obișnuită la noi, și anume faptul că regizorul a scris textul în cursul procesului de cunoaștere a actorilor pe care urma să-i folosească. Pe el l-a interesat să utilizeze obsesiile sau preocupările ce survin în momentul în care se întâlnesc români cu irlandezi. Deci a încercat să descifreze ce se întâmplă în conștiința străinului, ce înseamnă pentru un român un prim contact cu un irlandez, și invers. Un astfel de experiment nu s-a mai întâmplat la noi. Pentru că, de pildă,** Șase personaje în căutarea..., **primul spectacol al Teatrului Franco-Român, a avut la bază un alt tip de investigație a regizoarei – aceea de a scrie un colaj de texte, deci nu un text original, cum este** Urechea lui Ceaușescu. **În acest text există și fragmente în limba română. Pentru cine a văzut spectacolul, a constituit chiar un șoc să audă vorbindu-se românește pe scenă, în Interiorul unei piese scrise în limba engleză. Această „ciudățenie" va continua și în cazul celei de a doua coproducții, când va trebui văzut ce structuri ale limbii noastre permit replici în românește. Este o cercetare pe mai multe căi, care poate avea farmecul ei și șansa de a apropia un public străin de cultura românească.**

Irlandezii sunt oameni care au câteva caracteristici apropiate de ale românilor. Am constatat asta „pe viu", ca să spun așa. Sunt oameni deschiși, foarte calzi, care stabilesc relații de prietenie relativ repede. Irlanda nu înseamnă numai atentate cu bombe. Dublin este un oraș absolut fermecător și țara în întregime este foarte frumoasă. Așa cum de multe ori se spune și despre țara noastră.

Sperăm ca în România să se poată deschide poarta spre o cultură puțin cunoscută sau cunoscută numai în mediile ultraspecializate. Este vorba de marii scriitori irlandezi, Joyce, Brian Friel, G. B. Shaw. Pe de altă parte, ne interesează și pătrunderea culturii române în spațiul irlandez. Prospectarea relațiilor culturale România – spațiul irlandez (vedeți că folosesc mereu această sintagmă, întrucât este vorba despre Irlanda de Nord, care face parte din Regatul Unit al Marii Britanii, și despre Republica Irlanda) va continua și va aduce realmente rezultate benefice. Cultura irlandeză este extrem de interesantă pentru noi, tot astfel cum și pentru irlandezii care au văzut teatrul românesc, românii au devenit interesanți.

– Ați întâmpinat dificultăți în realizarea proiectelor de până acum?

– La noi e destul de neobișnuit să găzduiești un spectacol într-o limbă străină. Mașiniștii noștri, de pildă, nu știu limbi străine. Dar aceasta nu a fost o problemă insurmontabilă. Important a fost spectacolul, care a atras un public foarte tânăr, UNITER nefăcând o publicitate mai mare decât la alte spectacole ale sale.

– De ce numai trei spectacole la „Mic"?

– A fost o condiționare legată de turneul în Irlanda, de disponibilitatea Teatrului Mic, dar și a actorilor. Toate acestea au dus spre posibilitatea a numai trei spectacole. În seara a treia, sala a fost realmente excelentă. UNITER n-a scontat încasarea unor beneficii din această coproducție. Ne-a interesat să explorăm întâlnirea celor două culturi.

– Care ar fi pasul următor, după acest spectacol?

– Coproducția și-a consumat destinul, o dată cu reprezentarea la București și după turneul din Irlanda, la Belfast, la Dublin și în alte orașe. Pasul următor va fi „dansat" de Editura UNITEXT, care încearcă publicarea unui prim volum de dramaturgie irlandeză, a unuia dintre cei mai importanți dramaturgi: Brian Friel. După aceea va urma spectacolul-replică la Urechea lui Ceaușescu. **Va fi perfectată, așadar, o coproducție care se va desfășura în Irlanda de Nord, în cursul acestui an.**

Foto: Octavian Tibăr

Scenă din spectacolul Teatrului Româno-Irlandez cu Urechea lui Ceaușescu, **text și regie: Gerard Stembridge**

Dar Teatrul Româno-Irlandez este o formă destul de nouă, prin care se are în vedere nu numai realizarea de spectacole. Ne interesează foarte mult (și această problemă am discutat-o cu inițiatorul formulei teatrului, profesorul John Fairleigh) să extindem schimbul la nivelul unor conferințe publice, în cadrul UNITER, despre cele două culturi. Ce va mai fi în continuare, deocamdată nu știm.

ADRIAN PINTEA, regizor și actor la Teatrul Român-American „Eugene O'Neill":

– Ați fost actor la Teatrul „Nottara" și apoi la Național. Deci, putem spune că aveți o bogată experiență. Cu ce speranțe ați venit la Teatrul Român-American?

– Aici există condiții de experiment. Teatrul în sine este un experiment foarte util, zic eu, pentru că reușește să demonteze o prejudecată: aceea că viața teatrală din România nu este competitivă pe plan internațional, fiindcă există probleme de limbă. Este fals. Eu am convingerea profundă că actorii români sunt printre cei mai talentați din Europa și că pot juca în orice limbă. Nu asta îl oprește pe actorul român să fie cunoscut în lume pe cât ar merita. Necazurile pe care le întâmpină teatrul românesc în general, și Teatrul Român-American în special, în a beneficia de cariera internațională pe care o merită sunt de altă natură, și anume de o natură meschină. Asta nu face altceva decât să oglindească dezinteresul incredibil al forurilor competente pentru teatrul românesc. Mă refer la lipsa acută, îngrozitoare, a banilor. Teatrul este un ambasador credibil și posibil al spiritului românesc, oriunde în lume. Cu toate acestea, este tratat ca o rudă săracă a societății. Nu vreau să spun că înainte ar fi fost mai bine. Dar mă surprinde că fenomenul persistă; și în nici un caz nu-l găsesc scuzabil. Teatrul Român-American încearcă un tip de teatru experimental care demonstrează că actorul român este capabil să fie performant la cel mai înalt nivel de exigență, depășind și bariera unei limbi de circulație internațională. Acest experiment nu este unic, pentru că există și un Teatru Franco-Român. Acesta din urmă are însă o soartă mult mai fericită decât teatrul nostru. El are niște parteneri serioși, ușor de reperat și care își asumă respectarea obligațiilor de parteneriat. El joacă și în țară, și în Franța. Are peripluri aproape ritmice pentru că beneficiază de oameni dispuși și capabili să investească bani, deci să sponsorizeze mici turnee, nepretențioase, în cele două țări. Or, Teatrul Român-American nici nu visează la ora asta să facă vreun turneu într-o țară de limbă engleză sau americană. Până la ora actuală nu a apărut nici o propunere. Poate că dacă am fi făcut un spectacol cu doisprezece violoniști închiși la culoare și cu cântece de pahar, am fi plecat. Dar în preocupările noastre acest fapt cultural n-a intrat.

– De ce Teatrul Franco-Român are o situație privilegiată și Teatrul Român-American, nu ? Ce le deosebește?

– Teatrul Franco-Român este în relație directă, ba e chiar creația unei instituții care devine din ce în ce mai serioasă – UNITER. UNITER este prima instituție care se ocupă de manageriat în teatru. Are deja specialiști în acest domeniu și iată că rezultatele se văd.

– Cele două spectacole pe care le-ați pus în scenă la acest teatru – mă refer la **Fool for Love** de Sam Shepard și **Orpheus Descending** de Tennessee Williams – v-au împlinit speranțele de început?

– Eu cred foarte tare în ajutorul actorilor cu care am lucrat până acum și care încep să se constituie într-o trupă serioasă, autentică. Ei se comportă impecabil din punct de vedere profesional și îi iubesc foarte mult.

– Sunt actori angajați ai teatrului?

– Nu, sunt colaboratori. Sunt capabili de performanțe remarcabile, tineri, energici, muncitori și cu păreri ceva mai „aerisite" despre teatru.

– Dacă merită atâtea laude, spuneți-ne numele lor...

– Adrian Titieni, Laura Jianu, Marius Gâlea, Ionuț Pohariu, Mioara Târzioru. În plus, vorbesc o limbă impecabilă, sunt devotați și fideli. Dar, firește, nu sunt numai împliniri, ci și dezamăgiri, legate de faptul că trebuie să încropim totul, că nu avem sponsori, că există un buget foarte mic din partea Primăriei Capitalei. Slavă Domnului că există și asta! Știți bine, Primăria este hărțuită de o sută de mii de alte probleme. Eu încă aștept să apară ajutorul din partea americană. Pentru mine acest partener este total în ceață. Habar n-am cine este, nu știu dacă are chip... Cel puțin eu nu l-am simțit prezența decât foarte, foarte modest.

– De ce credeți că există acest „hiatus" între partea americană și cea română?

– Vă jur că nu îmi explic. Și nici nu vreau să merg cu presupunerile mai departe, pentru că aș ieși din limitele unei stări pe care o prefer: să mă izolez în interiorul a ceea ce am de lucrat și să mă delimitez de brambureala de afară.

– La spectacolele Teatrului Român-American vine public obișnuit sau este unul special?

– Având în vedere că jucăm în limba engleză, avem în general public tânăr. Și mult mai numeros decât își închipuie Ministerul Culturii. Minister care ne tot oferă sugestii, nu tocmai „amuzante". Cea mai concretă dintre ele a fost să jucăm cu căști. Noi suntem gata să o făcem oricând. Așteptăm să ni se ofere căștile și traducătorii.

– Înțeleg că despre turnee în străinătate – nici vorbă. Dar în țară?

– Am fost chemați la teatrul din Oradea, unde am un prieten, și ne-am izbit de faptul că n-am avut bani pentru bilete de tren. Ar fi util, desigur, să facem turnee în orașele universitare, unde există catedre de limbi străine, deci un public extraordinar.

– Care sunt direcțiile Teatrului Român-American, politica lui repertorială?

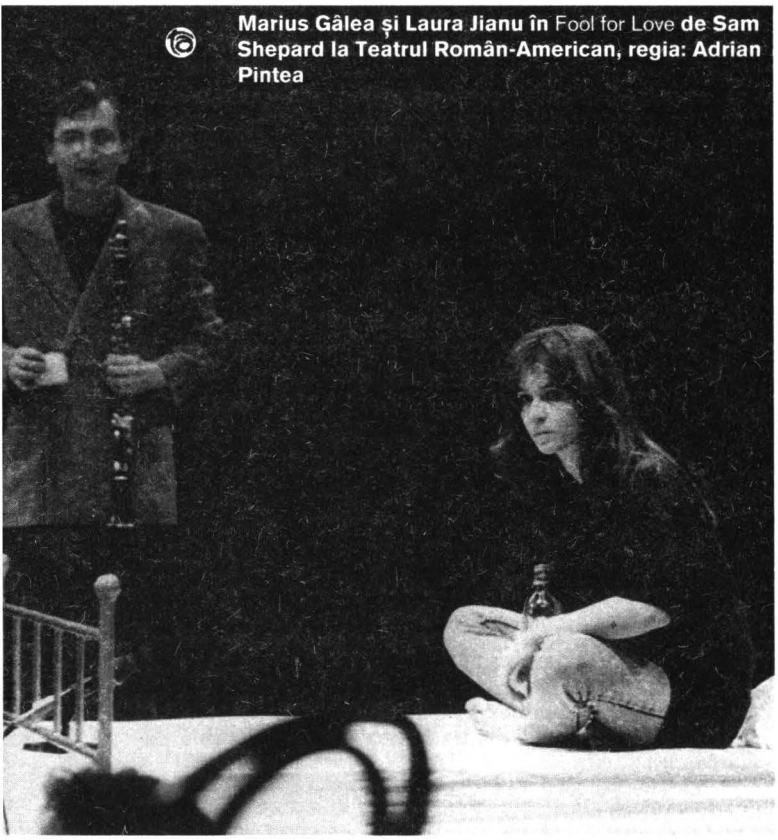
– Teatrul Român-American nu este unul cramponat strict de experimentul în limba engleză. Există doi termeni ai titulaturii. Printre proiectele teatrului sunt și spectacole în limba română. Ba chiar există intenții de traducere a unor piese românești de excepție în engleză și americană.

Pașaportul trebuie să aibă două direcții. Ar fi păcat să nu se încerce asta. Pentru că totul este întru gloria și frumusețea vieții teatrului românesc.

CRISTINA DUMITRESCU, directoarea Teatrului Franco-Român:

– Când s-a născut Teatrul-Franco-Român? Ce își propunea să aducă nou, deosebit față de alte teatre?

– Teatrul Franco-Român s-a născut, aș spune, de mai multe ori. Prima dată, el s-a născut în mintea a doi mari actori (mai e nevoie să spun că unul era francez și altul român?), Gérard Desarthe și Ion Caramitru, în cursul unei lungi discuții (mai e nevoie să spun că era o discuție despre teatru?). Asta se întâmpla în anul 1990, în timpul turneului „Printemps de la liberté", un dar prețios primit de noi de la oameni de teatru din Franța. La început a fost



Marius Gâlea și Laura Jianu în Fool for Love **de Sam Shepard la Teatrul Român-American, regia: Adrian Pintea**

deci bucuria descoperirii reciproce – după mulți ani de izolare – și dorința de a lucra împreună. S-a născut, apoi, pe hârtie: ca articolul nr. 33 al acordului inter-guvernamental, ca proiect al UNITER, ca formă de colaborare între ministerele culturii din cele două țări, A.F.A.A. (Association Française d'Action Artistique), Teatrul Odéon din Paris, Teatrul Bulandra din București.

S-a mai născut (naștere cu dureri!) și când au început repetițiile, mișit cu eroism (și cu un tact infinit) de Corina Șuteu – atunci directoare la UNITER. Înainte de repetiții, însă, A.F.A.A. a „furnizat" un regizor (Sophie Loucachevsky) și un scenograf (Lou Goaco) francezi, UNITER a lansat o invitație actorilor români dornici de a participa la aventură, a fost propus un text de Claudel, s-a produs întâlnirea între regizor și actori. Și, din nou, o întâlnire **a făcut lucrurile să se urnească. Altfel decât se stabilise. Claudel a fost înlocuit cu un text inspirat tocmai de aceste discuții – un colaj de pagini semnate de Marx, Sartre, Claudel, Pirandello, mai ales gânduri despre revoluție (era în 1990 și, dacă ne amintim, despre asta vorbeam cu toții, obsesiv). Despre cea franceză, desigur, dar amintind stupefiant propria noastră experiență. Și dacă am tot vorbit despre** întâlniri **este pentru a răspunde și la partea a doua a întrebării: scopul acestui tip de teatru este tocmai realizarea unui dialog, a unui schimb de energii benefice între culturi, între experiențe artistice și, poate, și istorice.**

– S-a atins acest scop? Care sunt împlinirile, care sunt nereușitele teatrului?

– Da, aceasta este „o misiune îndeplinită" și aici stau, după părerea mea, împlinirile și deopotrivă neîmplinirile. Să explic. Când spuneam că teatrul s-a născut de mai multe ori, trebuia să adaug că el se naște mereu, cu fiecare reprezentație. Nu la fel, ci infinit mai mult decât în cazul altor spectacole. Pentru că Șase personaje în căutarea... **exact asta este, asta trebuie să fie: un dialog viu, tulburător de viu cu spectatorul. O confruntare de experiențe. Când relația se stabilește, se produc ovațiile pe care le-am auzit la Limoges, Geneva, Montréal, Québec, Paris, Strasbourg, Orléans etc. (și „etc.", în cazul de față, chiar înseamnă ceva). Când relația cu sala nu se stabilește, spectacolul dispare. Pur și simplu. Am văzut acest lucru la Avignon. Din fericire, doar acolo; din nenorocire, tocmai acolo.**

– Care sunt dificultățile – altele decât cele înfruntate de orice teatru – pe care le are de depășit „Franco-Românul"?

– Dificultățile sunt legate de statutul însuși al unui teatru care este un proiect, **și** nu o instituție. **Nu e simplu ca actorii – aparținând mai multor teatre bucureștene – să fie liberi de obligațiile lor „de serviciu" pe durata turneelor (care s-au dovedit mult mai numeroase decât se presupunea la început). Trebuie spus, însă, că de fiecare dată conducerile de la Național, Bulandra, Mic s-au dovedit de o extremă receptivitate. Nu e ușor nici să impresariezi (e sarcina UNITER) turnee externe având ca parteneri profesioniști care se ocupă de o viață cu acest gen de negocieri. Ne-am descurcat, însă, și după cum am aflat (tot de la străini, noi fiind încă în plină ucenicie, deci năpădiți de semne de întrebare) ne-am descurcat chiar nesperat de bine. Orice se învață (iată un „panseu" de mare originalitate!). Greu este, pentru actori, și să schimbi mereu nu numai un tip de public, dar un întreg sistem de referințe (Limoges înseamnă altceva decât Geneva sau Montréal sau Paris) ce-l definește; referințe de ordin cultural, dar și istoric, politic, social. Dificultăți sunt și în găsirea mijloacelor (de toate felurile), a sprijinului moral și material pentru ca acest proiect să continue, să nu se încheie cu** Șase personaje...

– Și continuă?

– Din fericire, da, împlinindu-se de fapt, ca idee, ca proiect, abia cu a doua parte: un spectacol „de răspuns", dacă vreți, la cel dintâi. Adică o piesă românească tradusă în franceză (Angajare de clovn **de Matei Vișniec, „Piesa anului" la concursul de dramaturgie al UNITER, ediția 1991), un regizor (Alexandru Tocilescu) și un scenograf (Dan Jitianu) români, o trupă franceză** (Les Macloma, **trei actori-clovni cu o cotă bună la bursa spectacolului din Paris) și un teatru francez (faimosul Le Rond Point Compagnie Renaud-Barrault). Premiera va avea loc pe data de 17 februarie și, după o serie de reprezentații la teatrul-gazdă, se va face un turneu în România, în orașele unde există un Institut Francez. Ce va urma (festivaluri, turnee) depinde numai de reușita de public și de presă a spectacolului. Și sperăm, sigur că sperăm, ca zborul acestui al doilea pui al Teatrului Franco-Român să fie și mai năzdrăvan. Sperăm...**

CARMEN BĂRBULESCU
ianuarie 1994

O JERBĂ DE CUVINTE

Imposibil de alcătuit o procustiană „dare de seamă" pe tema: ce face (mai face) un nou secretar literar la Teatrul „Bulandra"! Și încă unul care s-a mutat aici din Ardeal, de la Cluj, de la un Teatru Național. Hm... din zona ultranațională a națiunii... Cum să pleci din ținuturi legendar civilizate pentru... în fine, de ce, pentru ce? Un răspuns coerent fiind momentan imposibil, vă propun să vorbim nițel despre *exil*.

Știu, s-a risipit hârtie, cerneală, energie mentală, patetism, tahicardii și isterii, s-au consumat toate pentru următoarea concluzie: *exilul e atunci când, forțat de împrejurări, nu poți fi acasă*. Babilonia din jurul exilului a estompat întrebarea legitimă: ce înseamnă *acasă*? Vă propun acest test și aștept, ricanând, să constatați singuri câți exilați formează încă populația mioriticului tărâm.

Lucrurile stau cam așa: ești la tine, în propria-ți casă, măsurând besmetic în propriii tăi papuci spațiul binecunoscut într-un decor montat ani și ani cu trudă, cu iubire, cu rafinament (chiar așa!). Iar de nu rămâi cu nasu-n cărți și urechile înecate-n muzică – dacă faci imprudența să privești în jur – ce mai pustiu, frate! Mofturi, veți spune. Fie cum ziceți, eu continui: te ridici de la munca de jos, cobori de la munca de sus (cine le mai contabilizează?), mirat că te mai afli printre cei vii; îți întâlnești prietenii, cunoscuții, mereu aceiași, fiindcă mulți au plecat, destui au murit, împărtășiți lăcrămoase opinii.

Estimp, Pământul se rotește, istoria își vede de ale ei, adică aiurează, escroci, oportuniști și saltimbanci țopăie cu fantomatice opinci prin burguri, săgetând lacom din priviri mormane de bani soioși, buni pentru cea mai BMW dintre mașini și superlativul televizorului color.

Tu, ăsta, exilatul va să zică, picat din „cercul strâmt" al propriului tău creier pe ulița mare, ai, între vicii, unul tare rușinos: gândești. Și dacă așa s-a nimerit, nu poți să nu iubești. Așadar, gândești pentru că iubești și, iubind, muncești pentru a gândi mai mult și mai bine. Cum, însă, gândirea și munca fac obiectul unei dileme naționale, propun să ne oprim aici.

Cert este că atunci când dispar argumentele creării acelei stări de bine numită *acasă*, când ambientul familiar e violat de impostură și făloșenie stearpă, când Cetatea dobândește cu iuțeală patina Urâțeniei, când Urbea se chircește intimidată sub Căciula de oaie sau bronz statuar, mirosind încă a sudoare năclăită, când aștepți fremătând aidoma unui pursânge să-ți iei startul pentru a-ți da măsura și te trezești amânat decenii, antrenându-te înhămat la căruța cu fân, *atunci* ești în *exil*. Exilul interior, acel blestem unde nu afli mângâiere acuzându-i pe ceilalți, ci rămâne să te autoblamezi pentru supunerea temătoare față de: jalea familiei, nesiguranța zilei de mâine, risipirea bârlogului din beton înveșmântat cu amintiri și întreaga ta suflare. Din nou, ce e de făcut?

Tot iubirea („bat-o vina"), dragostea pentru misterioase țărmuri *„de le zice"* Spirit, tot ea te-a îndemnat să rămâi la căpătâiul culturii în agonie, aprinzând o candelă întru binecuvântata-i Memorie. Tot acest bulion de iluzii te-a oprit, când era moda, să sari peste pârleazul teritorial pentru a te îmbăta cu aroma legendelor în care ai crescut.

Nu rămâne decât furia pentru a-ți verifica *libertatea*. Așadar, ai de optat între certitudinea mâloasă a rămânerii pe loc (acasă) și perspective incerte – plecarea. Alegi perspectivele – cu dublă ramificație: una inavuabilă, fiind vorba de contractul tău cu Văzduhul... Cealaltă, ei, da, aici Speranța își îndreaptă torța spre cuibul unde Competența clocește rare și prețioase ouă. Teatrul a fost și pare să mai fie un asemenea cuib...

Mai există (până când?) – dacă vrei să le descoperi – enclave ocupate cu înălțarea unor lumi paralele, mai temeinice și mai adevărate decât imbecilizanta goană pentru câștig. De te amăgești sau nu, ce importanță are? Trăiești, *acum* și *aici*, Bucuria întâlnirii cu oameni pe care-i respecți și, inevitabil, îi iubești. Ei sunt tot mai puținii supraviețuitori. Semenii tăi – supraviețuitorii! –, aproape imponderabili între marea capetelor orbecăind gregar și ademenirea sirenelor stelare.

Creatori în emulație sau echipă de rugby? Câte puțin din fiecare. De o parte scânteiază idei, de cealaltă se urmărește, prin joc dur, balonul gloriei. Bătălia e necruțătoare, dar satisfacția privitorilor și a jucătorilor e întreținută de priceperea celor antrenați în luptă. Timpul, mai mult decât regula jocului, demască impostura. Mă tem, însă, că va fi nevoie de prea mult timp și de o imensă risipă de energie a Legiuitorului.

Pentru început, putem arunca o privire indiscretă asupra imposturii banale... A crede că e „chic" să lucrezi în cultură, să-ți calculezi orbita de mișcare rotativă în jurul Artei, al „marelui spectacol", poate fi reciproc avantajos, când te păstrezi în limitele cuvenite spectatorului. Altminteri, pătrunderea forțată în Zonă (Artă) e periculoasă pentru novici, fie ei și foarte harnici funcționari. *Zona* cere, cum prea bine știți, sacrificii, trudă îndârjită. Arta nu se face cu banii spulberați pe toalete de protocol; n-are nimic comun cu mâna strânsă vedetelor, cu zâmbetele convenționale și schimonoseala aiurită de proximitatea faimei.

N-ai înțeles nimic din teatru, și poate nici din viață, spunându-i unui actor, în activitatea lui civilă, să nu joace teatru. Depreciezi, astfel, atât artistul cât și persoana civilă.

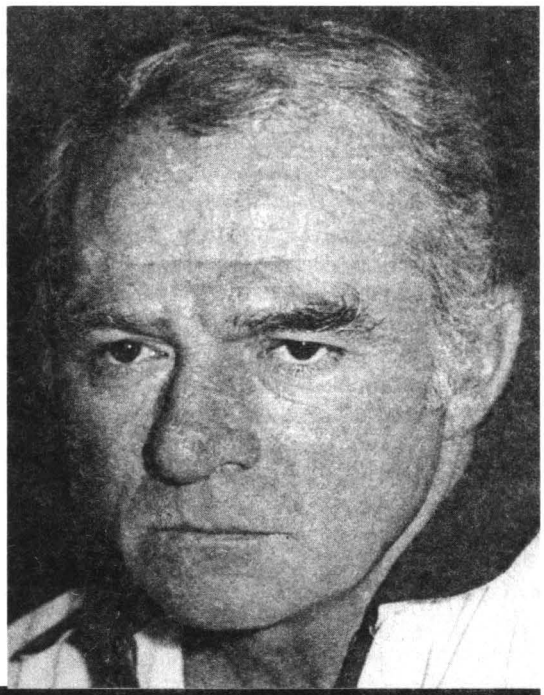
Nu vei intra în templul scenei cu certitudinea că poți scoate la lumina zilei toate secretele meseriei (Ce-i ăla mister? Mofturi, monșer!) prin muncă și numai muncă. Într-adevăr, munca e imperativul categoric, dar, așa cum în amor nu sunt suficienți mușchii, nici aici, în Teatru, nu ajunge truda fără acel „clic" interior, fără clapeta magică permițând Harului să strecoare o rază...

În ce privește spectacolul străzii, nimic nou, cu excepția rugăciunilor blasfemator schelălăite prin metrouri, provocând mila stupidă a majorității. „Cum vă veți împăca cu «bucureștenismele»?" – suna întrebarea de întâmpinare. Dar cu mitocănismele mocănești, cu „ocoșismele" grăjdarilor împroșcând bălegarul pe asfalt și „slana cu ceapă" pe marmora barocă m-am împăcat? Nu! Deci, nu și aici. Rămâne Teatrul, rămâne Filmul, câțiva oameni a căror casă o formează ideile, creația vie, pură, năvalnică sub „luminile rampei" – și se mai întâmplă să întâlnești civilitatea...

Acasă e oriunde fantasmele tale îmbrățișează fantasmele altora și... invers. Acasă e oriunde pe acest Pământ, când poți iubi și crea.

Ce face un secretar literar la „Bulandra"? N-am timp să vă răspund, oameni buni. Se muncește mult, adeseori cu pasiune, uneori cu succes. Veniți la teatru, vedeți spectacolele – acolo e Teatrul. Acesta e Teatrul!

MONICA GHEȚ
decembrie 1993



GHEORGHE COZORICI

Amza Pellea, Constantin Rauţchi, Silvia Popovici, acum Gheorghe Cozorici... Din „promoţia lor", a anului 1956, marcând o dată în viaţa contemporană a teatrului nostru, ei sunt hărăziţi memoriei şi documentului mult prea devreme.

Pe scena Naţionalului craiovean s-au impus de la primele roluri, în spectacole de referinţă pentru biografiile lor; mai presus de toate, **Hamlet** (1958). Cozorici – cel mai tânăr Hamlet din istoria teatrului românesc, la 25 de ani –, Silvia Popovici (Ofelia), Amza Pellea (Horaţiu), C. Rauţchi (Întâiul actor)...

Cel mai greu rol din teatrul lumii a hotărît viaţa sub reflectoare a lui Ghiţă Cozorici. S-a cristalizat un stil de interpretare, o disciplină a vocii şi a gestului, făptura s-a înnobilat prin eleganţă şi expresivitate. Tânărul muncitor de la Uzinele „Vulcan", şcolit în Institutul de Teatru de marea profesoară şi actriţă Aura Buzescu, se vădea a fi un **domn** în fibra sa intimă, un creator cum intelectualitatea românească a primit adesea din straturile sărace ale societăţii.

Din 1959 şi până la începutul acestei stagiuni, Gheorghe Cozorici a fost actorul Teatrului Naţional din Bucureşti, reprezentativ, în raza istoriei, pentru tradiţia aşezământului. S-a cultivat intens, era laborios şi discret. Pentru el, teatrul însemna „arta cuvântului", cuvântul spiritualizat, vibrant în rostire limpede, cu inflexiuni poematice. Dintre multele lui biruinţe pe prima scenă a ţării, Becket din piesa omonimă a lui Anouilh (Regele fiind Damian Crâşmaru) l-a înfăţişat pe actor într-o dramă a creaţiei emblematică pentru profilul său spiritual. Celebrul personaj, purificat moral o dată cu ascensiunea în ierarhia clericală, devenea un ascet al onoarei, un cenzor al istoriei, o autoritate supremă reprezentând justiţia divină, şi pentru care sacrificiul era har şi mântuire.

„Revelaţia" Cozorici în această partitură a grăbit comparaţia cu Richard Burton, interpretul rolului în film, comparaţie deloc defavorabilă românului.

Fie că interpreta oameni ai zilelor noastre sau figuri istorice (după George Calboreanu, el ni l-a înfăţişat pe Ştefan cel Mare în noblеţea legendară a cronicii), Cozorici degaja o copleşitoare umanitate, un firesc al relaţiilor care nu era doar al talentului actoricesc; el se întemeia pe o atentă observaţie şi analiză a vieţii.

Nu vorbea despre lecturile lui, despre sfâşierile lui lăuntrice, despre chinul creaţiei, dar simţeai că acest actor cutează să-şi pună marile întrebări ale spiritului atunci când recita marea poezie a lumii. S-a stins un interpret de geniu al versului.

Luceafărul eminescian, în tălmăcirea sa, rămâne un document sonor cu valoare de exegeză. Actorul comunica sensurile filosofice ale poemului, nu relata, cu efect, astrala poveste. Cât este omenește cu putinţă, trăia recea însingurare a celui fără de moarte, oficia un ritual iniţiatic pentru fiinţa noastră pieritoare, însetată de absolut. Mulţi au memorat poemul, dar vocea **Luceafărului** este cea a lui Cozorici.

Ca un cântec de lebădă, ultimul său rol a fost Firs din **Livada de vişini** de Cehov. Împovărat de boală, bătrânul slujitor din piesă îi supraveghea pe toţi, îi îngrijea pe toţi, îi iubea pe toţi... Rar actor în teatrul nostru mai bun, mai cald, mai înţelept şi înţelegător camarad. Ne învăluia pe toţi cu gingăşia sufletului său, cu ceremonia de mare senior a comportamentului, cu o prezenţă care a dat măsura unui om între oameni.

IONUŢ NICULESCU

TEOFIL VÂLCU

Mă întreb, bântuit de tot felul de gânduri, de ce oare năpasta s-o fi înverşunând iar şi iarăşi asupra Casei lui Alecsandri. Ce duh rău nu are odihnă până nu loveşte pe unul sau altul dintre cei mai buni? În acest timp zănatic, resimţim astfel de arbitrarietăţi cu atât mai dureros.

Iată, acum a pogorît cortina peste cel ce a fost – şi va rămâne – maestrul Teofil Vâlcu. Ultimii ani, marcaţi de accidentul cerebral produs în plin spectacol, nefericitul accident care i-a răpit vederea, au însemnat, pentru bărbatul viguros care era, zile şi nopţi de frământări, de zbucium lăuntric şi, deopotrivă, de nădăjduiri. Nu se refugiase în suveniruri – şi avea, fără doar şi poate, un berechet de amintiri dintr-o carieră

fastuoasă, ce părea să fie privilegiul unui răsfăţat al sorţii. Nu se zăvorîse în deprimarea sumbră, care punea un zid între eul canonit de anevoinţe şi lumea din jur, despre care niciodată nu putem şti cât înţelege cu adevărat din suferinţa aproapelui.

Dimpotrivă. Îşi făcea proiecte. În **Oedip la Colona** ar fi dorit probabil să-şi întrupeze şi pătimirile şi, într-o nebuloasă de lumină, speranţa. Nu putea trăi în afara scenei. Pentru o natură gâlgâind de seve, cum a fost aceea a lui Teofil Vâlcu, să vegeteze în claustrarea unei silite însingurări era cea mai cumplită osândă. Cei care încă mai vin la teatru l-au putut vedea jucând, până în primăvară, în înţeleptul, sarcasticul Aristofan, din piesa **Socrate** de D. Solomon şi – ultima sa apariţie – în crepuscularul Sorin din **Pescăruşul** de Cehov. Ultimul rol, încheind un impresionant şir de izbânzi – Prometeu, Filoctet, Răzvan, Ştefan cel Mare, Henric II, Ezra Mannon, John Proctor, Galileo Galilei, Petru Rareş şi altele, şi altele.

Actor de forţă tumultuoasă şi intuiţie robustă, cu o voce adâncă inconfundabilă, în care patosul urca, în modulaţii ample, spre timbrul unei rostiri meditative, Teofil Vâlcu domina sala printr-o maiestuoasă artă a rostirii. Avea o autoritate naturală, care dădea pondere partiturilor vibrant-solemne şi de aceea părea făcut pentru a întruchipa suverani, voievozi. Dar, printr-o spectaculoasă metamorfoză, aceste senioriale declamări lăsau locul, în serile când artistul avea de jucat fie într-un vodevil, fie într-o farsă grotescă, unor evoluţii de o uimitoare mobilitate. Îmi amintesc, de pildă, sclipitoarele lui creaţii în Stomil, din **Tango** de Mrożek, şi în Tatăl din **Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă** de Horia Lovinescu. Era de o supleţe derutantă în acele interpretări caleidoscopice, jonglând, funambulesc, cu alte şi alte faţete ale unor personaje croite din nuanţe contradictorii şi din linii frânte.

Printr-o bruscă întorsătură a sorţii, jocul vieţii şi al morţii, pentru Teo Vâlcu, s-a declanşat când marele actor era în plină forţă biruitoare. O clipă oarbă a unui destin brusc împăienjenit de absurd. A urmat calvarul desprinderii de cele văzute şi – omul găsindu-şi un reazem în credinţă – o înfiorată iniţiere în cele nevăzute. Dramatic, adeseori, alinător, din când în când, balans... Şi acum – ultima cortină.

Ce să mai adaug? Atâta doar, că, în suprafirescul nepieritoarelor esenţe, păstrăm, consolatoare, şansa unui recurs. Plecând dintre noi, măria-sa, Teofil Vâlcu, se înscăunează în neuitare. ■

ADRIAN TUCA

O personalitate aparte, în trupa Naţionalului ieşean, a fost aceea a actorului Adrian Tuca. Singuratic, dar cu resurse de caldă sociabilitate, modest, însă cu un simţ acut al demnităţii, de o onestitate fără reproş, „bunicul", cum îi spuneau colegii, a avut în spaţiul scenei o evoluţie surprinzătoare. Născut la 3 februarie 1929, în comuna Siminicea (judeţul Suceava), şi-a făcut ucenicia mai întâi la Institutul „Matei Millo" din Iaşi (având ca maestru pe Gică Popovici), luându-şi diploma la Cluj, unde a studiat cu Ştefan Braborescu. La Teatrul Naţional din Iaşi este angajat în 1952, pentru ca în 1953 să debuteze în **Jubileul** de Cehov, în regia lui Victor Bumbeşti. Mult timp, de acum încolo, Adrian Tuca interpretează, cu o cuceritoare naturaleţe, personaje de contur pitoresc, poznaşi cu hâtre glăsuiri moldoveneşti. Sunt roluri mici, de culoare, meşterite cu o seriozitate care nu le răpea căutuşi de puţin spontaneitatea. Cei care l-au văzut pe atunci îi reţin, fără doar şi poate, silueta de simpatic lungan în Barbarosa din **Nota zero la purtare** de Virgil Stoenescu şi Octavian Sava, Ioniţă din **Povestea Unirii** de Tudor Şoimaru, Vulpoi din **Răzvan şi Vidra** de B. P. Hasdeu, Limbă-dulce din **Despot Vodă** de Vasile Alecsandri ş.a. Între acestea, un rol precum Păcală **(Înşir'te mărgărite** de Victor Eftimiu) îi vine, desigur, ca o mănuşă. Avea, chiar şi mimând stângăcia, un aplomb fermecător, umorul său înnăscut câştigând, de la o montare la alta, noi şi noi nuanţe de subtilitate. Se identifică, păstrând o socotită măsură, cu un erou sau altul, nepierzându-şi niciodată, poate în duhul unui Constantin Ramadan, luciditatea ironică. Deşi distribuit ani de zile în roluri nu tocmai variate, nici o clipă nu a fost pândit de pericolul manierizării. Dimpotrivă, gama interpretativă a lui Adrian Tuca se extinde din ce în ce, de la ruralul poznaş şi plin de haz frust la apariţiile, fie şi episodice, din piese de Shakespeare **(Nevestele vesele din Windsor),** Brecht **(Viaţa lui Galilei, Sfânta Ioana a abatoarelor),** fiind remarcat nu doar de cronicarii noştri, ci şi de cei germani sau polonezi, în turneele pe care Naţionalul ieşean le-a efectuat.

Cele din urmă secvenţe ale acestei cariere încheiate prematur sunt şi cele mai expresive. Adrian Tuca devenise un artist de prima linie, fineţea jocului său servind deopotrivă, în accente pătrunzătoare, şi textul clasic, şi partitura modernă, la contorsiunile căreia se adapta cu uşurinţă. Şi iată-l pe năstruşnicul Păcală de odinioară dând viaţă unor personaje altminteri decât cele de la începutul carierei – Kusak din **Vânătoarea de raţe** de A. Vampilov, Inspectorul general din **Omul cu mârţoaga** de Gh. Ciprian, jupânul Jacques din **Avarul** de Molière. Un impunător Lebedev, în **Ivanov** de Cehov, şi creaţia (Octavian Borcea), de inflexiuni tragice, din **Descoperirea familiei** de Ion Brad îi aduc premiul A.T.M. Impresionant a evoluat Adrian Tuca în ultimul său rol, Nicollò din **Angajare de clovn** de Matei Vişniec, o prezenţă sfâşietoare în grotescul ei. A fost să fie, printr-un hain capriciu al sorţii, spectacolul de adio.

A urmat întristătoarea absenţă, iar într-o îngheţată zi de început de decembrie (pe data de 3), o bruscă, definitivă cădere de cortină. Actorul care păşise, neîndoielnic, printre cei mai buni s-a sfârşit în solitudinea-i impenetrabilă, departe de luminile rampei unde, dacă destinul său ar fi fost ocolit de întâmplarea absurdă, Adrian Tuca ar fi putut să apară, cu firescu-i de profunde modulaţii, încă multă vreme...

FLORIN FAIFER

foto: Valentin Nuham

CETATEA ACOPERITĂ DE-O CĂCIULĂ

Nici o pălărie, nici un joben, ci o căciulă soioasă, cu marginile roase, o căciulă de oaie (probabil) cu blana gălbejită și rărită. De te-apropii și-o ridici, cercetând-o pe dinăuntru, te-năbușă duhoarea – un amestec de mirosuri cu obârșii de la preistorie la „boutique" post-otoman.

Închipuiți-vă, apoi, că de sub căciulă nu țâșnește un iepure alb, cum s-ar putea întâmpla cu jobenul iluzionistului, ci, acoperită de blana slinoasă, zace în adormire o Cetate. Da, o cetate. O urbe, cândva fortăreață, cândva așezare romană, apoi medievală, un burg concentrând ocupații specifice locuitorilor din afara agriculturii. Tocmai de aceea e dramatică supunerea sa în fața căciulii uzate.

Cândva, sub ogive și portaluri gotice, ori printre coloanele baroce întâlneai oameni gravi, puțin cam rigizi, totuși politicoși, salutându-se respectuos în trei limbi – nu neapărat iubindu-se, dar tolerându-se, muncind împreună, înțelegându-se dincolo de proveniența etnică ori de poziția în ierarhia socială.

Că lucrurile s-au schimbat în toată lumea, în întreaga țară și nu doar la Cluj, e un fapt banal, asupra căruia n-ar merita să insistăm dacă... Ei, dacă întâmplător Clujul – ori acest Cluj-Napoca – nu ar fi așezat în inima Transilvaniei drept cel mai reprezentativ oraș din zonă! Dacă nu și-ar fi lăsat pe aici urmele învățăturii întemeietorii Școlii Ardelene, dacă n-ar fi orașul neuitatelor biserici: catolică, ortodoxă și protestantă, al sinagogilor de-o melancolică eleganță, Clujul universitarilor de întinsă faimă, Clujul toamnelor și al tuturor anotimpurilor muzicale, Clujul cărții, orașul terenurilor sportive mult invidiate; de n-ar fi orașul unei arhitecturi fanteziste unde recunoști, totuși, unitatea stilului central-european; Clujul unde regățenii (vezi Caragiale) se simțeau fericiți părându-li-se că se află mai aproape de civilizație – chiar erau... în plină civilizație! Și, firește, în plină cultură cu aromă europeană. Aromă, și nu anvergură! Dacă... n-ar fi orașul unui teatru dramatic și liric de recunoscută tradiție...

Întâlnesc la București persoane ce întrețin o adevărată mitologie a Ardealului. Cinste lor! Deși mi-este oarecum jenă de naivitatea lor entuziastă. Le recomand călduros să-și expună bunele sentimente la fața locului. Să organizeze, bunăoară, grupuri turistice la aniversarea a 75 de ani de teatru românesc, în decembrie 1994.

Și, pentru că am ajuns la teatru, revin la trista poveste cu „căciula", simbol al agresivității provincialismului pseudo-rural, al șovinismului grosolan, respingând cu țâfnă lucrurile pe care n-a apucat să le înțeleagă – adică totul, în afară de memoria tulbure a unor la fel de tulburi origini.

Fiindcă nicăieri, probabil, nu veți întâlni o mai mare infiltrare a terorii ciobăniei pervertite ca în acest oraș cultural. De aceea, capul atacurilor a fost tocmai cultura, sub toate formele ei. Să mă ierte excepțiile – ele vor fi oriunde și oricând excepții menite să întărească regula degringoladei.

Teatrul e o formă prea vie, prea directă a expresiei artistice pentru a-ți permite să trișezi. În teatru, impostura se vede mărită ca sub lentile. Orice lipsă a bucuriei jocului, neîncrederea în parteneri și în regizor, lenea de-a gândi sau de-a încerca mai mult decât ți se cere, plictisul, meschinăria, invidia, prostia – totul e vizibil. „Căciula" ascunde strălucirile, dar lasă liber mirosul fetid al morții...

Dacă „întâiul cetățean" al Clujului a voit să implânte o jalnic-ridicolă arătare statuară între Teatrul Național și catedrală, ofensând prin hidoșenie cele două edificii emblematice – cum e posibil ca oamenii de teatru să-i fi cedat? Au cedat alții, ei și? Cum e posibil să-și fi abandonat altarul scenei la repetiții, cuprinși de febra „caritasistă"? Cum e posibil să se lase gospodăriți de sfertodocți ai economiei și contabilității, ce-și permit sfaturi artistice, îndrăznind să impună „directive" ridicole sau iresponsabile în lăcașul Thaliei? Ascultarea unui sfat e semn de înțelepciune, dar supunerea fără discernământ în fața imbecilității e diabolică.

În decembrie 1994 se vor aniversa la Cluj 75 de ani de teatru românesc/teatru național.

Tot ce-mi rămâne să sper e ca, sub miasmele „căciulii" trase în bronz, să ajungă destul aer pentru ca aniversarea să nu se preschimbe într-o comemorare.

MONICA GHEȚ

MASAJUL VIOLENȚEI

Zilele trecute, asistând la ultimele lumini ale Festivalului de toamnă ce se apropia de sfârșit, am ajuns să mă întreb dacă teatrul, așa cum mi-a apărut în aceste seri din urmă, nu ne anunță că ne pregătim să intrăm într-o nouă vârstă de fier. Adică, aceste noi forme teatrale, bazate pe forța emoțională a imaginilor și nu pe șocul cuvintelor sau al rațiunii, utilizând mijloace impresionante – multi-ecrane video, lumini laser și reflectoare halogene, benzi sonore asurzitoare și efecte mecanice demne de asaltul artileriei grele, mă întreb dacă toate acestea nu ne anunță o ruptură radicală cu teatrul, așa cum l-am cunoscut până acum și așa cum îl iubim. Un soi de viziune totală, care solicită în primul rând auzul, vederea și care sfârșește prin a obosi și agasa până la epuizare. Ce trece dincolo de toate aceste tam-tamuri, ce putem desprinde din puținele cuvinte sau din sensul istoriilor reprezentate? În general, avem de a face cu o viziune profund pesimistă asupra lumii, dacă nu macabră, un soi de constatare a sfârșitului lumii, a unui apocalips zgomotos și fără apel. Tema nu e nouă nici în teatru, nici în literatură în general. Dar până acum, de fiecare dată, recunoșteam alfabetul, sau ne familiarizam repede cu noul cod de lectură. De data aceasta, artiștii atacă mijloacele de percepție înseși, mijloacele cu care suntem capabili să primim „mesajul" lor și să-l analizăm. Iată de ce e greu de vorbit despre aceste spectacole în sine, fără a zăbovi în primul rând asupra „masajului" mediatic intensiv la care suntem supuși. „Mesajul este un masaj", spunea odinioară MacLuhan, într-o celebră butadă provocatoare, și astăzi, mai mult ca oricând, provocarea face parte din tactica noului om de teatru. Bineînțeles, nu trebuie trasă concluzia că scenele pariziene sunt ocupate de personaje de science-fiction, de Mad Max furioși și barbari; mă refer la o tendință, la câteva capete de afiș ale avangardei moderne, pentru moment cu o difuzare restrânsă. Deoarece un asemenea tip de teatru cere și un buget imens, subvenții generoase și un personal tehnic competent, deci e foarte scump. Magia tehnică are un preț destul de ridicat. Bineînțeles, mai există, în afara teatrelor propriu-zise, numeroase trupe de stradă, teatrul urban, care improvizează cu o fierărie minimă și mijloace naive un univers aproape similar. Dar este vorba de fenomene diferite, convergente, e drept, de forme populare care au alte surse și alte explicații.

Să revenim deci la reprezentațiile prestigioase ale Festivalului de toamnă care mi-au inspirat aceste reflecții pesimiste. Reza Abdoh este un realizator american de origine persană, stabilit din adolescență la Los Angeles și inițiat în cercetările teatrale moderne. Copil fiind, a jucat într-un spectacol de Bob Wilson, **The Mountain,** creat în Iran, în 1972, și care dura 168 de ore. De la 13 ani a jucat într-o trupă profesionistă pentru tineret, National Youth Theatre, a făcut apoi mult teatru de stradă, a plecat în India, unde a studiat dansurile kathakali. Din 1984 s-a stabilit la Los Angeles, unde a fondat propria sa companie. Astăzi, la 30 de ani, Reza Abdoh este seropozitiv, fapt pe care nu-l ascunde și care determină în mare parte orientările sale artistice. Temele principale ale spectacolelor sale sunt moartea, sexul, violența. Primul dintre spectacolele prezentate la Teatrul des Amandiers din Nanterre, în actualul Festival de toamnă, se intitulează **Hip–Hop, The Waltz of Euridyce.** Regăsim cuplul inițial, Orfeu și Euridice, dar sexele sunt inversate și, în final, uniformizate. Orfeu e jucat de o tânără cu statură herculeană, iar fragila sa soție – de un homosexual în travesti, violent fardat, îmbrăcat într-un combinezon negru. De altfel, cei doi eroi au mai degrabă aerul unor creaturi androide, de filme science-fiction: craniul tuns chilug, cu șuruburi în jurul gâtului, cu o dicțiune dificilă la început, cu gesturi mecanice. Ne aflăm într-un univers à la Orwell, o societate a viitorului sinistră și mecanicistă, unde sexul și dragostea sunt pedepsite cu moartea. SIDA este prezentă deci în țesătura intimă a dramei. Adăugați aici un montaj din texte de Cocteau, Brecht, Rilke și Rimbaud, o muzică la fel de pestriță dar asurzitoare – sala este înconjurată de difuzoare cu sunetul la maximum – și care ne urlă în urechi, într-o orchestrație proprie, acorduri de Bach, Verdi, Nat King Cole, jazz sau hard rock. Orfeu pleacă în căutarea Euridicei sale călare pe o motocicletă, un ecran video intervine în acțiune, cu gros-planuri ale personajelor, detalii de decor sau de atmosferă. Reflectoare laser sau lumini halogene sfâșie din când în când întunericul sălii, orbind, amețind sau dându-le actorilor contururi ireale, o traversare a Infernului ca un strident joc video. Desigur, spectacolul are adesea imagini superbe, umorul negru ne eliberează de povara fricii, a angoasei, universul acesta disperat și sortit morții inevitabile ne emoționează. Dar dorința de provocare cu orice preț, prostul gust, falusuri uriașe din cauciuc ce țâșnesc peste tot ca simbol al pedepsei mortale, excesul în sine de mijloace tehnice obosesc și nu ne conving. Pentru că Reza Abdoh, realmente talentat, comite două greșeli de sens: greșala de a confunda Los Angeles și comunitatea sa homosexuală cu restul lumii și, mai ales, eroarea de a confunda teatrul cu debandada zgomotoasă și risipa de gadgeturi tehnice.

Cel de-al doilea spectacol prezentat de aceeași trupă în cadrul Festivalului de toamnă, **The Law of Remains** (titlurile n-au fost traduse pentru publicul francez, deci **Legea ultimelor rămășițe)** împinge dincolo de exces acest tip de confuzie între estetica macabrului în sine și legea teatrului propriu-zis. **The Law of Remains** pleacă de la cazul unui **serial kilier,** ucigaș în serie, devenit celebru la un moment dat prin presa de fapte diverse și care a asasinat mai mulți bărbați, de preferință negri și homosexuali. Detaliu semnificativ, ucigașul își „transa" victimele, le conserva în frigider, sub pat sau în dulap, și consuma cu deliciu... ultimele rămășițe. Bineînțeles, argumentul regizorului este pur intelectual: obsedat de moarte, el caută cu încăpățânare mijlocul de a supraviețui dincolo de moarte. O problemă pe care Reza Abdoh o consideră generală în societatea în care trăiește, obsedată de cultul corpului și care respinge în același timp ideea fizică a morții. Teatrul lui Abdoh contestă deci acest tip de cultură, care neagă moartea și evidențele ei, și iată de ce scenele pe care ni le propune tânărul regizor, el însuși bolnav și condamnat la o dispariție atroce, sunt de o cruzime de nesuportat. Sex, moarte, violență, iată cheile acestui tip de teatru, departe de orice catharsis eliberator: o concepție apropiată de teatrul cruzimii profetizat de Artaud, un teatru unde actorii se contorsionează, ca arși de vii, în mijlocul unui rug, transmițându-ne mesaje stranii. Dacă, din nefericire, știam de mult că suntem cu toții muritori, teatrul rămăsese unul dintre puținele locuri care mai păstra încă iluzia nemuririi noastre. Fie-vă milă, domnilor artiști, nu ne suprimați această ultimă și săracă iluzie... ■

VICIUL ÎN ÎNCHISOARE

Donatién Alphonse François de Sade, marchiz şi revoluţionar, filosof şi scriitor libertin, încarcerat la Vincennes sau la Bastilia în ultimele ore ale puterii feudale, internat la azilul de nebuni sub toate regimurile ce i-au urmat, de la Consulat la Primul Imperiu, rămâne una din figurile cele mai controversate ale literaturii franceze. Persecutat aproape tot timpul vieţii, considerat ca întruchipare a Răului absolut de către romantici, interzis de burghezia victoriană, moralistă şi ipocrită, Divinul Marchiz a fost redescoperit de-abia în secolul nostru. Sade a fost revendicat în primul rând de suprarealişti: Apollinaire, Breton, Eluard au fost printre primii fascinaţi de libertatea şi de forţa imaginaţiei sale, de perspectivele abisale ale aventurii erotice împinse până la exces. Marchizul a devenit astfel pentru mulţi scriitori moderni un punct stabil de referinţă, aproape un cult; în acelaşi timp, se răspândea în publicul larg imaginea naivă şi falsă a unui personaj vicios, crud şi criminal, pe scurt „sadismul" devenea o expresie consacrată şi o condamnare fără apel. Să nu uităm însă că Divinul Marchiz, născut în plin Secol al Luminilor, este în primul rând un filosof. Filosofia sa are o forţă de distrugere rar egalată. Ea neagă două postulate, admise de muritorii obişnuiţi: existenţa lui Dumnezeu şi caracterul bun al naturii. Sade atacă deci două curente dominante în secolul său, şi **aici** ar trebui căutată explicaţia neîntreruptului şir de încarcerări: Dumnezeu nu există, afirmă Sade cu violenţă, şi dacă dumnezeirea mai este încă invocată în paginile sale, el nu o face decât pentru a sublinia mai bine sacrilegiul. Cât despre natură, tot ce există e natural: forţele distrugerii sau cele creatoare. Sadismul nu este numai un comportament sexual special (ce leagă plăcerea de durere), el este o etică şi o metafizică: criminalul colaborează la opera naturii. Sadismul este, în fine, o estetică: distrugerea victimei, în romanele sale, devine simbolul eficace al distrugerii valorilor sociale şi morale, şi în cele din urmă a lui Dumnezeu. Dar, glorificând cruzimea naturală, Sade neagă în acelaşi timp cruzimea politică şi religioasă. Într-un text ca **Dialog între un preot şi un muribund,** el se amuză să distrugă toate argumentele religioase. Mai mult, toate romanele sale au caracterul unei demonstraţii, în special **Filosofia în budoar,** al cărui alt titlu este **Institutorii libertini,** roman scris în 1795, unde două personaje, cinice şi libertine, instruiesc o tânără inocentă, dar care promite, pe drumul spinos al plăcerii sexuale, fără să excludă nici un unghi sau vreo perspectivă posibilă. Lecţia e practică, dar teoria nu este neglijată. Asistăm la o serie de dialoguri unde metafizica, morala şi istoria intervin pentru a potenţa şi justifica plăcutele activităţi ale grupului. Un text politic, publicat separat, va fi de altfel integrat în cursul acestei inedite dezbateri: „Francezi, încă un efort dacă vreţi să fiţi republicani!". Şi eroii noştri, într-adevăr, nu precupeţesc nici un efort, educaţia tinerei Eugénie este perfectă, căci pentru Sade virtutea este sursa nenorocirilor, iar viciul este întotdeauna recompensat.

În ce măsură Sade aparţine teatrului? Legenda ni-l prezintă închis în azilul de la Charenton şi dirijând ciudate reprezentaţii teatrale. Pretext istoric ce i-a prilejuit lui Peter Weiss, în anii '60, o celebră piesă de teatru, **Marat-Sade,** şi lui Peter Brook, un spectacol nu mai puţin celebru. Autor a câtorva piese, puţin cunoscute, în general nejucate, Sade se relevă însă ca autor dramatic mai ales **când nu scrie teatru.** Romanele sale construiesc imagini şi situaţii-şoc, menite să forţeze imaginaţia spectatorului. În centrul povestirilor sale se află întotdeauna o orgie, organizată şi condusă ca un mare ritual iniţiatic sau liturgic, dans erotic şi teatru vizionar. Artaud îl invoca, de altfel, în „Primul manifest al Teatrului Cruzimii". Divinul Marchiz poate deveni el însuşi personaj de teatru, ca de pildă în textul lui Peter Weiss, deja citat, în piesa japonezului Mishima, **Madame de Sade,** sau în filmul lui Buñuel, **Calea laptelui,** strălucitoare şi ireverenţioasă pledoarie eretică, unde marchizul, pudrat şi elegant, jucat de Michel Piccoli, perorează într-o celulă despre libertate, plăcere şi crimă, văzute ca drepturi naturale...

Nu ştiu dacă tânărul regizor Mihai Constantin Ranin a văzut filmul lui Buñuel, dar, în orice caz, spectacolul pe care l-a montat recent la Paris mi-a reamintit în primul rând această imagine e cineastului spaniol. Ranin montează Sade într-un loc ideal: pe o străduţă întortocheată din preajma Bastiliei, spaţiul Saint-Sabin ocupă subsolul unui magazin de antichităţi, unde spectatorii pătrund unul câte unul, coborând treptele unei foste închisori, dispărută la Revoluţie. Suntem la rândul nostru prizonieri, o uşă grea se închide în spatele nostru: procedeu curent de intimidare a publicului, care provoacă adesea zâmbete, dar aici ideea nu e cu totul gratuită, deoarece închisoarea, recluziunea sunt imagini centrale în opera şi viaţa lui Sade. Publicul e invitat să traverseze o serie de încăperi, de culoare unde se desfăşoară acţiuni sincrone, se aud voci, acorduri muzicale, personajele apar şi dispar în umbră. Spaţiul, misterios şi vechi, e de altfel perfect amenajat şi echipat cu o orgă de lumini şi un pupitru tehnic. Dintr-o celulă, tânărul marchiz (un tânăr actor, puţin depăşit de rol) îndeamnă la rândul său publicul „la încă un efort, pentru a deveni republicani", în sala de alături ne atrage o melopee lentă, un personaj fellinian, cu forme generoase şi machiaj strident, care ne antrenează în continuare în meandrele gândirii filosofice şi politice ale Divinului Marchiz. Pe o consolă de epocă, un alt personaj straniu, în costum cu crinolină şi perucă înaltă, acoperită de o fină pânză de păianjen – să fie viciul, să fie opera timpului ce ne desparte de lumea marchizului? –, pe scurt, o creatură superbă şi insolentă mănâncă un ciorchine de struguri, strivindu-i boabele cu o voluptate nespusă. Madame de Saint-Ange, sub trăsăturile Ioanei Crăciunescu, deschide astfel spectacolul propriu-zis. Acţiunea, pregătită, anunţată de cele câteva scene de introducere în atmosferă (menite să acopere, de asemenea, şi intrarea publicului – scene mai puţin reuşite, de altfel), poate să înceapă. Vom asista deci, vreme de o oră şi jumătate, la iniţierea libertină a unei tinere demoazele, iniţiere unde lucrurile sunt spuse cu multă eleganţă, în limba secolului lui Voltaire, dar şi cu o precizie deconcertantă. Amestecul acesta de metafizică şi de practică erotică minuţios descrisă este de un umor neaşteptat. Şi, de altfel, regizorul şi interpreţii exploatează această idee de distanţă comică, această detaşare nonşalantă. Dintre interpreţi am reţinut-o pe Ioana Crăciunescu, siluetă aristocratică foarte adecvată în postura marii iniţiatoare, şi pe Christophe Sigognault, în rolul lui Dalmance, un soi de dublu al marchizului, prezenţă stranie şi de o ironie perfect stăpânită. Spectacolul nu are nici o vulgaritate: totul este reglat ca un balet bine stilizat, ceremonia erotică devine pur şi simplu o plăcere estetică sau intelectuală. Veşmintele grele cad şi corpul, astfel dezgolit, rămâne acoperit de mătasea neagră a unui colant bine mulat, semnele sexuale sunt sugerate de perlele unei pasmanterii. Aş vrea să menţionez, în încheiere, scenografia şi costumele, semnate tot de un român, Valentin Codoiu, care subliniază aceeaşi distanţă ironică faţă de apusa splendoare rococo a viciului. ■

GIORGIO STREHLER:

„Teatrul este un act de dragoste“

Abia s-a stins ultima replică din piesa lui Eduardo De Filippo *La grande magia* (Marea magie) și spectatorii care au umplut până la refuz sala Teatrului „Vahtangov“ din Moscova au izbucnit în urale, răsplătind astfel creația lui Giorgio Strehler la Piccolo Teatro din Milano.

Spectacolul a întrunit elogiile unanime ale criticilor. Regizorul a fost solicitat insistent să țină o conferință în fața oamenilor de teatru și a presei moscovite de specialitate.

Într-o sală arhiplină (sala mare a Teatrului „Vahtangov“), Strehler a răspuns, timp de aproape trei ore, unor multiple și diverse întrebări. Vom încerca să reconstituim unele dintre dialogurile de mare interes ce s-au înfiripat cu acea ocazie.

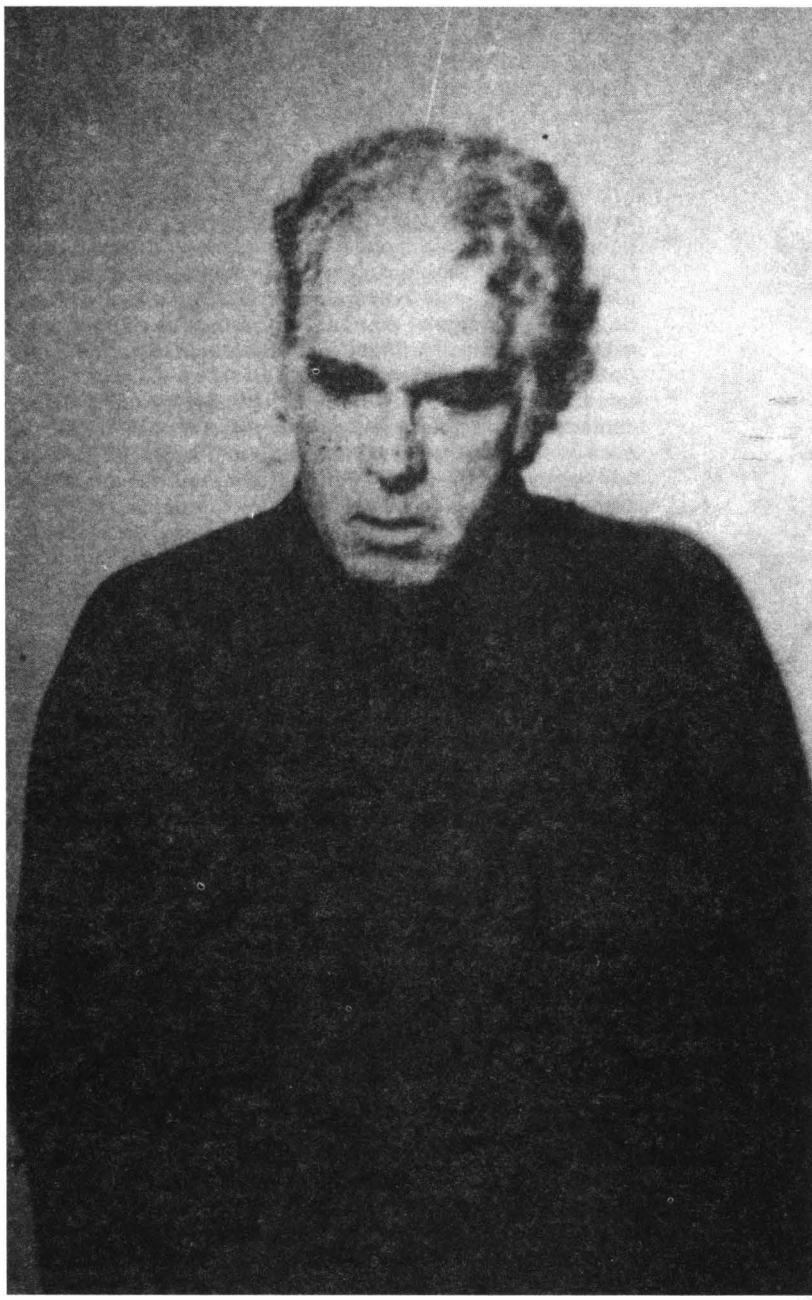
Câteva întrebări au avut la bază mult dezbătuta temă „Există sau nu o criză a teatrului în epoca contemporană?“

Răspunsul a venit prompt și fără ezitare: „Criză teatrală a existat întotdeauna. Nu a fost nici o perioadă în istoria culturală a omenirii în care să nu se fi vorbit despre această criză. Teatrul în care totul să fie în ordine, care să dispună numai de actori excepționali și de dramaturgi geniali, iar publicul să umple sălile până la refuz este o utopie. Eu cred că teatrul trebuie mereu să se afle în criză și că, oricât de paradoxal ni s-ar părea, omenirea ar trebui să stea tot timpul sub stare de criză. Criza, după părerea mea, este o necesitate pentru omenire, pentru că fiecare dintre noi, înfruntând-o, acumulează forțe noi.

Până la nașterea cinematografului, teatrul a reprezentat viziunea artistică principală. Apoi a venit la rând era cinematografică, pe urmă cea a televiziunii, iar teatrul a devenit numai o părticică de viziune. S-a prăbușit treptat și năzuința noastră către teatrul la care merge toată lumea. Noi ne-am îndreptat acum către teatrul elevat – elitar, cum s-ar spune – și eu cred că asta e foarte bine. Astăzi teatrul joacă un rol foarte important pentru elita intelectuală a unei țări și rămâne locul unde oamenii se cunosc pe el înșiși. Eu sunt convins că arta scenică trăiește numai o clipă, arzând puternic, pentru ca mâine să se aprindă din nou, cu aceeași intensitate.

În actul teatral se pune problema unei relații de dependență. Eu cred că așa-numita libertate deplină o au numai poeții și compozitorii: oamenii de teatru, nu. Noi nu suntem altceva decât interpreții gândurilor altor oameni și pentru aceasta avem un arsenal de procedee și gesturi cu care recompunem viața pe scena de teatru. Noi tălmăcim textul scris de alți oameni și redăm vizual acea măreție pe care ne-au lăsat-o Goethe, Pușkin, Gogol, Cehov, Shakespeare, Molière, transmițând oamenilor gândurile lor. Dar nu este deloc ușor să fii un bun interpret al gândurilor acestor titani. În munca noastră, ținta principală nu este numai căutarea unei libertăți de expresie, ci elaborarea adevărului și pentru aceasta avem neapărat nevoie de sinceritate“.

Imediat a urmat o întrebare ca o săgeată: „Ce este adevărul?“. Răspunsul a venit după câteva secunde de gândire. „Adevărul? Aspirația noastră este întotdeuna spre adevăr. Adevărul meu de ieri este necesar pentru adevărul de azi, iar adevărul de azi va fi necesar pentru cel de mâine și așa din zi în zi. Nu trebuie să uităm că teatrul trebuie să se adreseze unei societăți anumite. Va trebui să înțelegem neapărat, mai ales atunci când lucrăm asupra textelor clasice, până unde această dramaturgie poate să fie înțeleasă și interesantă, pentru cine o jucăm și prin ce anume a atras ea publicul pentru care a scris-o dramaturgul. Problema nu constă în faptul de a-l juca pe Hamlet straniu, nehotărît, pasional sau mai știu eu cum, ci



de a-l arăta așa cum l-a gândit Shakespeare. Trebuie căutată acea sevă care stă la baza construcției dramatice și care va avea mereu rezonanță în contemporaneitate. În această direcție trebuie să luptăm pentru a găsi adevărul."

Un cunoscut critic moscovit, Nikolai Jivago, a întrebat: „Am văzut spectacolul dumneavoastră cu Livida de vișini și m-a impresionat mult momentul în care Gaev a deschis dulapul și de acolo au început să cadă jucării și hăinuțe pentru copii. Ce ați vrut să spuneți cu asta, că omenirea trebuie să se întoarcă la copilărie?".

„Cam asta am vrut. Numai că de această întoarcere are nevoie artistul. Niciodată nu vom putea face teatru dacă nu vom fi puțin copii. Dar pentru Gaev dulapul era simbolul timpului care trece și atunci mi-a venit ideea că acel dulap trebuie neapărat să povestească despre trecutul acestei familii și că el trebuie să joace un rol foarte important în piesă. Nu întâmplător, în prima parte, acțiunea piesei se desfășoară în camera copiilor. Tocmai de asta am pus acolo și două băncuțe pentru copii și era teribil de caraghios să vezi niște oameni maturi cu se chinuie să se așeze în ele. I-am pus pe Liuba și pe Gaev să se joace copilărește, Gaev se lovește cu capul de dulap și în acel moment ușa acestuia se deschide și jucăriile cad de-a valma, în timp ce el rostește mica tiradă scrisă de Cehov. Printre jucăriile din dulap se vede și un cărucior de copii, la apariția căruia Ranevskaia începe să plângă. M-am gândit foarte mult la faptul că acea cameră de copii pare a fi un cimitir al timpului. O lumină stranie, metalizată va pătrunde în această cameră specială și va aduce o stare de tristețe a timpului pierdut. Am obținut un efect scenic extraordinar, care lui Cehov nu i-ar fi plăcut. Sau, mai știi? Cehov, ca majoritatea dramaturgilor, ne-a lăsat multe taine. Tainele autorilor dramatici eu le-am numit «Cutia chinezească». Deschizând cutia mare, dai peste una mai mică și tot așa mereu, până la una minusculă. În piesele lui, Cehov construiește admirabil aceste cutii ce conțin sensuri psihologice surprinzătoare. Cunoașteți cu toții celebrele dispute dintre Cehov și Stanislavski. De exemplu, atunci când Stanislavski îl juca pe Trigorin, s-a îmbrăcat într-un costum alb impecabil, fuma țigări fine dintr-un țigaret lung și vorbea aristocratic. Stanislavski l-a întrebat la un moment dat pe Cehov dacă îi place cum a conceput personajul. Cehov ar fi răspuns: «Nu-l rău, numai că Trigorin este îmbrăcat în pantaloni cu pătrățele, pantofii lui sunt ca niște bărci și fumează țigări ieftine». A trebuit să treacă câțiva ani pentru ca Stanislavski să înțeleagă de ce Cehov îl vede așa pe Trigorin. După Cehov, Trigorin nu era amantul elegant, ci doar un tip trist și nerealizat. Această privelițe dezolantă face ca dragostea Ninei pentru el să aibă un sens mult mai tainic în gândirea autorului."

Cineva a pus interesanta întrebare: „Ce ne puteți spune despre actorii tineri?"

Răspunsul a venit imediat: „Actorii sunt foarte diferiți. Eu prețuiesc la actori sinceritatea și omenia. Mincinosul din viață este monstru în scenă. Dacă actorul nu iubește oamenii, publicul, mai devreme sau mai târziu, va înțelege asta. După părerea mea, teatrul este un act de dragoste și de aceea eu cer de la actorii mei în primul rând dragoste, și nu supunere. Eu cer de la ei un lucru esențial: să caute adevărul în toate drumurile vieții."

Criticul moscovit Lidia Novikova, referindu-se la proiectele de viitor ale celebrului regizor, l-a întrebat: „Acum lucrați la Piccolo Teatro Faust. Ce vreți să spuneți cu acest spectacol?" (Între timp, spectacolul a avut premiera.)

„Faust de Goethe este cunoscut de orice intelectual. De obicei, tălmăcitorii lui se îndreaptă cu predilecție către prima parte a tragediei: afacerea cu diavolul, povestea de dragoste dintre Faust și Margareta și secvența ce conține celebra replică «Oprește, clipă...» Toți își închipuie că aceste momente reprezintă întreaga capodoperă. Dar, în realitate, ea cuprinde 2000 de ani de evoluție a omenirii și sute de ani de istorie a culturii. Faust se poate compara numai cu Divina Comedie a lui Dante. Adevărul pe care eu vreau să-l fac să transpară din spectacol este unul foarte simplu: cea mai mare datorie a omului este să fie om. Pe orice individ care va merge pe acest drum greu, îl vor întâmpina multe ispite. Dintr-un anumit punct de vedere, eroul tragediei nu este un erou pozitiv, ci unul negativ. După un răstimp evolutiv, înspre final Faust se transformă într-un monstru, într-un tiran dominat de dragostea pentru bani și pentru putere. Aici l-a adus dorința încrâncenată de a face pentru omenire ceva măreț și frumos. Devenit dictator, Faust asanează mlaștinile și ară pământurile forțând oamenii să muncească până la epuizare. Aceștia au ajuns să trăiască precum într-un lagăr de concentrare. El dorea fericirea numai pentru oamenii viitorului, nu și pentru oamenii prezentului; aici apare absurdul. Sunt convins că Goethe a vrut să ne arate paradoxul din ființa umană: omul, chiar dacă are gânduri bune, tot este forțat să cheme în ajutor demonii răului. Cel care vrea cu orice preț să devină celebru iese de multe ori din limitele posibilităților lui și, involuând în acest mod, declanșează oroarea semenilor."

O persoană din sală l-a întrebat: „În cartea dumneavoastră Teatrul pentru oameni, notați că Brecht a spus odată: «Teatrul bun trebuie să-i dezbine pe oameni, nu să-i unească». Care este adevărul?".

„Această discuție ține minte că a avut loc cam prin anii '50. Noi, pe atunci, trăiam cu ideea teatrului ca sărbătoare. Păcătuiam astfel prin naivitate; cunoșteam prea puțin lumea. Spre deosebire de noi, Brecht înțelegea totul perfect. El nu a fost un dogmatic. În acel moment, noi nu puteam înțelege de ce teatrul trebuie să-l dezbine pe oameni și spuneam că o asemenea idee este de sorginte fascistă. Brecht ne-a răspuns că teatrul are neapărat nevoie de discuții, de neliniști, că nu tot timpul trebuie să fim de acord unii cu alții și să căutăm mereu un consens permanent, ca în ideologia stalinistă. Atenție, Brecht a spus asta când stalinismul era în floare în țara dumneavoastră. Acum, după o oarecare experiență, sunt convins că Brecht avea dreptate, fiindcă viața este cu mult mai complicată decât credem noi și societatea are mai multe contradicții decât ni se pare nouă."

O foarte interesantă întrebare a sunat cam așa: „Dintre toate misterele «cutiei chinezești», care vă tulbură cel mai mult?".

Răspunsul a fost: „Misterul dragostei! De ce, cum și pentru ce acest mister? De ce apare el într-un anumit moment, și nu în altul? De ce suntem aici, pe Pământ? De ce există omul? De ce asupra noastră, oameni vii, se fac experiențe? Ce înseamnă vocație? Eu, de exemplu, nici până acum nu știu de ce am venit în teatru și i-am dăruit lui toată viața mea, de la un spectacol la altul, de la un text la altul, de la o discuție despre artă la alta. Și toate acestea pentru ideea-fantomă de a spune niște adevăruri oamenilor. Credeți-mă, este foarte greu de trăit cu atâtea semne de întrebare. Toate aceste frământări converg spre ideile metafizice care sunt foarte interesante, dar nu avem nevoie de ele în viața de toate zilele. Dar, pe de altă parte, omenirea, existența nu ar mai avea sens în viitor fără aceste întrebări".

SERGIU DAN POP

PREZENTUL UNEI LEGENDE

Acum 20 de ani, aproape toate experimentele se judecau prin raportarea la Grotowski (experimente văzute în România de foarte puțini, dar citite și auzite de toți cei care contau). Treptat, numele lui a dispărut. După cum se vede, nu pentru că a trecut moda, ci pentru că el, regizorul, a trecut dincolo de luminile rampei. Reportajul amplu pe care i-l dedică revista „Le Nouvel Observateur", sub semnătura lui Odile Quirat, nu evocă doar tumultul anilor '60, ci și veghea unui artist la răscrucea dintre artă și viață.

Rezumatul capitolelor precedente

Numele lui figurează în toate dicționarele de teatru. Ultima oară a fost văzut de un public restrâns, la Paris, în 1989, la o întâlnire la Teatrul Bouffes du Nord. Regizor și director de teatru, polonezul Jerzy Grotowski s-a născut în 1933. A studiat actoria, apoi regia la Cracovia și Moscova. A denumit „Teatru Laborator" instituțiile subvenționate pe care le-a condus la Opole și Wrocław. Din 1959 până în 1969, cu un mic grup de actori – a căror artă constituie de la începuturi scopul cercetărilor sale – produce spectacole, cam unul pe an. Zvonul se răspândește cu repeziciune în Europa. Astfel, Grotowski este cunoscut și invitat mai peste tot, cu: *Faust* (întâi după Goethe, apoi după Marlowe), *Strămoșii* după Mickiewicz, *Akropolis* după Wyspiański, *Prințul Constant* de Słowacki după Calderón (trei versiuni între 1965 și 1968) și în cele din urmă *Apocalypsis cum figuris* după Biblie. Însă, la sfârșitul anilor '60, el abandonează publicul de dragul studiului, creând în 1977 „Teatrul Originilor". Părăsește Polonia în 1982, în timpul stării excepționale. Călătorește, participă la colocvii, vizitează școli de teatru, cu precădere în Statele Unite; este doctor honoris causa al multor universități europene și americane. În 1986 se instalează în Italia, la invitația lui Roberto Bacci, regizor și directorul Centrului de experimentare și cercetare teatrală. De atunci conduce Centrul de lucru (Workcenter) Jerzy Grotowski. Își continuă cercetările fiind susținut de instituția lui Bacci. A obținut, de asemenea, sprijinul Ministerului Culturii din Franța și colaborează strâns cu Academia experimentală a teatrelor, condusă de Michèle Kokossowski. Are cetățenie franceză. A publicat două cărți: *Către un teatru sărac* (L'Age d'Homme, 1971), o carte legendară, care figurează în biblioteca oricărui om de teatru din Brazilia până în China (unde tocmai a fost tradusă), și *Zile sfinte și alte texte* (Gallimard, 1973).

Prezentul

Știam regula jocului: Grotowski nu mai dă interviuri, de foarte multă vreme. Discutăm liber despre politică, despre Stanislavski, despre miza cercetărilor lui, despre aroma și gustul coniacului. Pare ieșit dintr-un tablou de Chagall, casa lui, extrem de modestă, din Pontedera e plină de cărți, vrafuri de ziare și iarăși cărți. Întâi te izbește privirea: străpungătoare, înfricoșătoare, dacă n-ar fi sclipirile jucăușe.

De când s-a retras, legenda lui se alimentează cu zvonuri false și devieri aproximative. Se spune că e depășit, unii cred că a murit. Și totuși, peste tot în lume, sunt numeroase grupuri de teatru fidele unei metode Grotowski (?!). Care Grotowski detestă diletantismul, aproximațiile, pseudo-reîntoarcerea la izvoare. Și cercetările sale evoluează. Desigur, ele nu sunt utile majorității. Și nici nu și-o dorește. Nu toți astrofizicienii pot fi și propagandiștii științei lor.

Cu toate acestea, Grotowski transmite regulat rezultatele sale. Oameni de știință, teologi, filosofi îi sunt oaspeți la Pontedera. Și, desigur, actori și regizori: din 1986 până astăzi au lucrat la Centrul său vreo șaizeci de grupuri de italieni, americani, francezi, germani, ruși. Veniți din cu totul alte universuri estetice, selecționați riguros după criteriul măsurii în care sunt exigenți și devotați artei lor. Dacă nimeni nu scoate apă din fântână –, spune în esență Grotowski, citând un proverb oriental –, apa devine stătută și o năpădesc algele.

Thomas Richards, colaboratorul principal al lui Grotowski, povestește: „Aici se desfășoară un dialog foarte delicat și tainic între exercițiu și teatru. Într-un anumit moment, confruntarea activității noastre cu cea a altor grupuri teatrale ne permite să judecăm calitatea măiestriei noastre. Suntem în drum spre o iluzie sau pe calea cea bună? Cred că această confruntare a fost importantă pentru vizitatorii noștri, din aceleași motive". Richards e un actor american de 31 de ani, are o diplomă de absolvent al Departamentului de artă, muzică și spectacole al Universității din Bologna. I s-a alăturat lui Grotowski acum opt ani. La început l-a fost greu, pentru că Grotowski „lupta contra diletantismului, a turismului meu, a felului meu naiv de a merge din improvizație în improvizație".

Ca să explice obiectul activității cotidiene în prima perioadă de lucru cu Grotowski, Thomas evocă un exercițiu – „corpul pisicii": „La pisică, fiecare mișcare este la locul ei, nimic nu se irosește, nimic nu este în plus, totul este armonios. Omul are aceleași capacități ca pisica, dar adeseori mentalul îi blochează corpul". Astăzi, Thomas „nu joacă" în fața spectatorilor.

Teatrul a devenit pentru el treapta unei scări ce duce într-altă parte. „Prin munca asupra calității, exigența extremă a meseriei, căutările actorilor, sau mai curând ale *actantului,* se transformă într-o căutare asupra sinelui, care rămâne direct legată de meserille artei teatrului. Noi lucrăm asupra acțiunilor fizice, cum o făcea Stanislavski cu actorii, la sfârșitul vieții sale. Totul trebuie să fie elaborat în cele mai fine detalii și să poată fi repetat. Cântecul – într-o măsură mai mare decât textul – este materialul nostru. Trebuie descompusă melodia, ritmul, acțiunea care acompaniază cântul, modul în care corpul vibrează, în care spațiul rezonează. Lucrăm opt până la paisprezece ore pe zi, în special pe cântece foarte vechi, cântece «vibratorii». Astfel se ivește o cantitate de energie densă, puternică și joasă care, încetul cu încetul, devine mai subtilă, mai ușoară. Și această vibrație acționează asupra corpului, a inimii, a minții. Dar, spre deosebire de teatru ca atare, acest montaj nu este dirijat spre spectator, este elaborat pentru cel care e pe cale să-l producă. Continuitatea atenției este o luptă zilnică, deoarece fluxul nu trebuie întrerupt. Printr-o formă de antrenament precisă, se dezvoltă calitatea prezenței și capacitatea de a susține această prezență".

Atent, uneori malițios, niciodată condescendent, Grotowski îmi arată un film despre activitatea lui, *Arta ca vehicul.* Pe dușumeaua unui hambar (singurul loc de un lux relativ, din Centrul Grotowski), cântă bărbați și femei, se deplasează într-o arie de joc precis delimitată; departe de orice figură narativă sau psihologică. Par că au rădăcini în pământ și totuși trupul lor are o tensiune spre înalt. Mai este acesta teatru? Da, dar aproape de ritualurile

Scenă din Akropolis, faimos spectacol grotowskian

întemeietoare ale acestei arte. Calitatea vocilor e sesizabilă. Ele evocă mânia, bucuria, plânsul, violența, revolta. E un imn pentru viață, pentru prezența în lume; actorii degajă o energie arzătoare, dar atât de stăpânită, atât de precisă încât dispare de îndată ce ies din aria de joc. Acela care, în 1966, l-au văzut pe Ryszard Cieslak în spectacolul emblematic al lui Grotowski, *Prințul Constant*, înțeleg poate ce înseamnă actorul sfânt pentru Grotowski. Celui care vorbește despre actorul care se „dăruiește" publicului i se opune actorul ideal care se dăruiește unei instanțe superioare nouă; în lipsa unui cuvânt mai bun, se dăruiește „spiritualului".

Tot așa cum industria nu se poate lipsi de cercetarea fundamentală, lunga căutare a lui Grotowski se situează la extremitatea unei estacade ce duce spre teatru. Grotowski a explorat toate căile Occidentului și Orientului. A călătorit, a observat, a studiat, a citit, a ascultat. Și și-a alcătuit o substanță în care intră Evangheliile, Maestrul Eckart sau Martin Buber, misticii hinduși, Stanislavski, Meyerhold, cântece gregoriene și africane. A scris: „Nu descopăr nimic nou, ci ceva care a fost uitat".

Thomas Richards își amintește ziua în care Ryszard Cieslak (care a apărut pentru ultima dată în *Mahabharata* lui Peter Brook) a fost invitat la cursul de teatru pe care-l urma în Statele Unite: „I-a cerut unui actor să plângă ca un copil de doi ani. Actorul n-a putut, s-a trântit la pământ și a început să strige: «Poți găsi în trupul tău viața acestui prunc și să plângi ca el?» Și atunci Cieslak a sărit și s-a transformat într-un copil înlăcrimat. Nu știu cum a făcut asta, într-o clipă. Acum pot să înțeleg această transformare, care este cheia meseriei noastre: el căuta procesul fizic exact, n-a căutat în mod direct emoțiile".

Peter Brook: „Prietenul meu Grotowski"

Fragmentarea este însăși baza vieții, o simțim în toate domeniile. Lumea nu poate fi schimbată. Dar se poate observa cum, în interiorul fiecărei discipline, există o continuitate, care uneori este uitată. Actorul lucrează asupra corpului său exact ca un violonist cu instrumentul său. Între o vioară oarecare și un Stradivarius înrudirea este evidentă. La fel ca între trupul unui actor trivial, care nu se îngrijește, și cel al unui actor ideal. Astfel, ajungem la Grotowski. El îl citează pe Stanislavski ca pe un maestru, deși nu există nici o legătură vizibilă cu Teatrul de Artă din Moscova sau căutările de la Actors' Studio. Dar Stanislavski a fost primul care a afirmat că trupul actorului – în sensul global al cuvântului – este un instrument. Și acest instrument funcționează mai bine dacă este pregătit. Deci, cum să găsești exercițiile adecvate acestei pregătiri? Stanislavski a creat un sistem. El a deschis o cale, așa cum a făcut-o Freud pentru psihanaliză. Grotowski a preluat ștafeta de la Stanislavski.

Dacă acceptăm că trupul nu este alcătuit doar din mușchi, ci și din activitatea cerebrală, nu doar din emoții, ci este o alianță misterioasă între aceste elemente, producând un lucru inefabil care poate fi denumit interioritate sau spiritualitate, atunci contribuția lui Grotowski a fost că și-a dat seama că posibilitatea reală a trupului actorului este inseparabilă de cea a oricărei ființe umane. Deci studiul asupra actorului depășește problema profesională. După cum se vede, estacada merge foarte sus. Grotowski o urcă, dar rămâne în teatru. Stanislavski a urcat-o, dar până la un anume punct, pentru că nu a gândit dincolo de eficacitatea artei. Dimpotrivă, Artaud se afla într-o asemenea măsură în altă lume, încât nu a putut niciodată să reintre în concretul teatrului. Formulele lui Artaud nu ajută pe nimeni să facă teatru bun. Grotowski ajunge să rezolve această opoziție.

Fără a-l trăda pe Grotowski, cred că și el e din ce în ce mai puțin convins că puritatea poate să reziste asaltului forțelor din jurul nostru care trag în jos. Pentru el dificultatea de a ajunge, măcar momentan, la o anume calitate, sau puritate, e atât de evidentă, încât trebuie protejată. Sunt de acord cu el. Dar viața, cu toate defectele ei, este realitatea noastră. Și cred că teatrul nu este căutarea purității, ci arta impurității. El obligă fără încetare, într-o manieră foarte artizanală, la căutarea legăturii între această puritate dorită și lumea practică. Teatrul poate să ne facă să simțim că suntem acolo, suspendați între cele două părți ale estacadei, cea care urcă atât de sus și cea care coboară atât de jos.

După Odile Quirat – „Le Nouvel Observateur", 8–14 iulie 1993